

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ATLI ELLENDERSEN

*IMITARE LA VOCE HUMANA*: ASPECTOS EXPRESSIVOS DO VIOLINO NO SÉCULO  
XVI E INÍCIO DO SÉCULO XVII

CURITIBA

2019

ATLI ELLENDERSEN

*IMITARE LA VOCE HUMANA*: ASPECTOS EXPRESSIVOS DO VIOLINO NO SÉCULO  
XVI E INÍCIO DO SÉCULO XVII

Tese apresentada ao curso de Pós-graduação em Música,  
Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade  
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do  
título de Doutor em Música. Linha de pesquisa:  
Musicologia histórica/Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Ellendersen, Atli

Imitare la voce humana: aspectos expressivos do violino no século XVI e início do século XVII / Atli Ellendersen. – Curitiba, 2019.  
220 f. : il. color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Ruffier Scarinci.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Violino - Itália - Séc. XVI-XVII. 2. Voz - Representação . 3. Música italiana renascentista. I.Título.

CDD 787.219



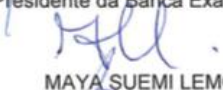
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

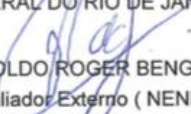
### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **ATLI ELLENDERSEN**, intitulada: **IMITARE LA VOCE HUMANA: ASPECTOS EXPRESSIVOS DO VIOLINO NO SÉCULO XVI E INÍCIO DO XVII**, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

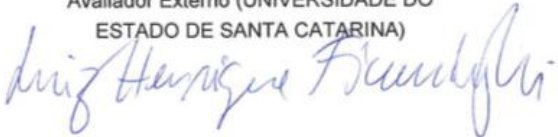
Curitiba, 10 de Agosto de 2019.

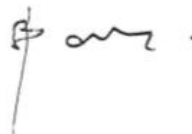
  
SILVANA RUFFIER SCARINCI  
Presidente da Banca Examinadora

  
MAYA SUEMI LEMOS  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

  
HAROLDO ROGER BENGHI BURMESTER  
Avaliador Externo (NENHUM VÍNCULO  
INSTITUCIONAL)

  
DANILO RAMOS  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
PARANÁ)

  
LUIZ HENRIQUE FIAMMENGHI  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO  
ESTADO DE SANTA CATARINA)



*Dedico este trabalho a minha família, a minha amada esposa Luciana,  
e aos meus filhos Maite, Lucas, Andras e Anna Cecilia.*

## **AGRADECIMENTOS**

- A toda minha família pelo apoio e compreensão, pela paciência na minha ausência, mental e física.
- Especialmente a minha esposa Luciana que, talvez sem saber, me inspirou e deu força para realizar este desafio e sem a qual eu não teria embarcado nesta aventura.
- A minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Ruffier Scarinci pela amizade de muitos anos e pelas inúmeras oportunidades de debates aprofundados a respeito desta música antiga que na teoria e na prática buscamos fazer sempre mais viva e atual.
- Ao colegiado da PPGMUS-UFPR pela cessão da bolsa sem a qual seria impossível terminar esta pesquisa a tempo com relativa tranquilidade.
- À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cardoso de Araújo e ao Prof. Dr. Danilo Ramos pela força dada sempre.
- Aos colegas amigos da turma da LAMUSA.
- Ao amigo Matheus T. Prust.
- A CAPES pela ajuda financeira.

## RESUMO

Nesta pesquisa estudamos as profundas reflexões teóricas a respeito da música efetuadas na Itália no entorno do século XVI. As consequências dos pensamentos revolucionários desta época são fundamentais para o rumo que toma o fazer musical a partir do século XVII, tanto na composição como na performance. As novas ideias e a consciente busca por uma música emocionalmente envolvente – em outras palavras, expressiva – foram fundadoras para a música instrumental, em especial para o violino. As redescobertas renascentistas de teorias da retórica da Antiguidade tiveram importância determinante para a sequência da história da música. O conceito retórico de *varietas* foi um meio para a elaboração de recursos instrumentais a fim de dar suporte para o texto – recomendação insistente e ubíqua a partir da segunda metade do século XVI. Graças ao exame aprofundado sobre a *expertise* dos músicos e a atividade exercida pelos primeiros violinistas, pudemos compreender o princípio essencial da imitação da voz pelos instrumentos. Finalmente, à luz das teorias estudadas das práticas de interpretação, como a forte tradição de ornamentação, descrevemos o caráter das primeiras obras escritas no *stile moderno* no início do século XVII. Constatamos assim que na intensa e consciente busca por uma música expressiva, o violino – e os violinistas – tiveram papel fundamental, cumprindo plenamente a função de *muovere l'affetto dell'animo*.

Palavras-chave: Violino. Expressividade. Retórica. *Varietas*. Renascença.

## ABSTRACT

In this research the profound theoretical reflections about music in the beginning of Early Modern Italy are investigated. The consequences of the revolutionary thoughts of this period are fundamental for the direction of music making from the Seventeenth Century onwards, in composition as well as performance. New ideas and the conscious pursuit of emotionally engaging music – in other words, expressive music – were fundamental to instrumental music, especially to the violin. The Renaissance rediscovery of rhetorical theories of Antiquity played a key role for the future of the history of music. The rhetorical concept of *varietas* was a crucial means in the elaboration of instrumental devices in order to give support to the text – an insistent and ubiquitous recommendation from the second half of the sixteenth century. Thanks to the in-depth examination of the musicians' expertise and the activity of the first violinists, we were able to understand the essential principle of imitation of the voice by instruments. Finally, in the light of the studied theories of performance practices, such as the strong tradition of ornamentation, the character of the first works written in the *stile moderno* in the early Seventeenth Century is described. Thus, it was verified that in the intense and conscious search for expressive music, the violin – and the violinists – played a fundamental role, fully fulfilling the purpose of *muovere l'affetto dell'animo*.

Keywords: Violin. Expressiveness. Rhetoric. *Varietas*. Renaissance.



## ESCALA REFERÊNCIA

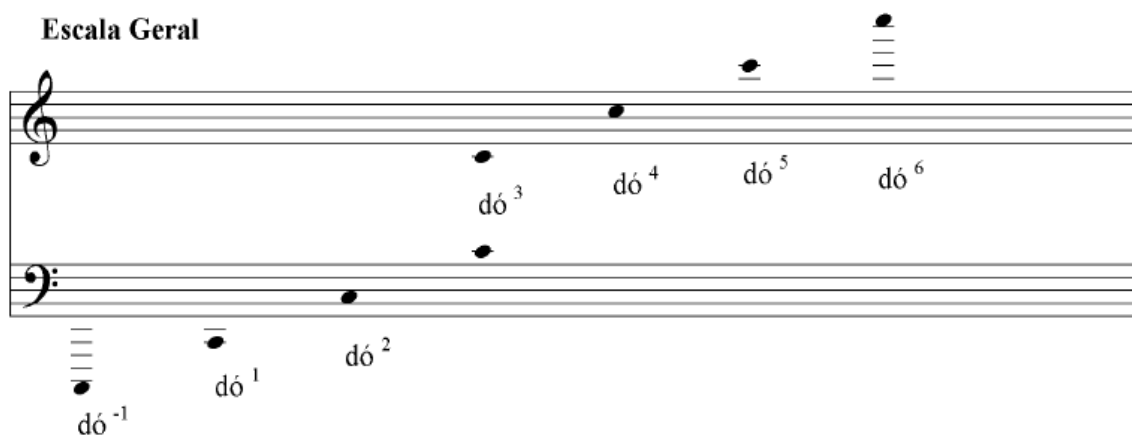


Figura 1 - Identificação das oitavas utilizadas na tese. Fonte: Harmonia tonal I – Apostila organizada por Norton DUDEQUE

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Identificação das oitavas utilizadas na tese. Fonte: Harmonia tonal I – Apostila organizada por Norton DUDEQUE.....	8
Figura 2 - Violino em detalhe do afresco de Benvenuto Tisi da Garofalo (c.1481-1559) no Palazzo Costabili, detto di Ludovico il Moro, Ferrara, c. 1506. Fonte: FREI, 2010.....	102
Figura 3 - Xilogravura de 1516 (autor desconhecido) mostrando instrumentos híbridos. Músicos: Platão, Aristóteles, Galeno e Hipócrates.....	103
Figura 4 - Ilustração da afinação em quintas do violino (Soprano) e da viola (Tenore), com três cordas cada, e do baixo (Basso) com quatro cordas, Fonte LANFRANCO, 1533. ....	104
Figura 5 - Família do violino, ainda com três cordas, tocando junto com cantores e um alaúde. Detalhe de afresco na cúpula da Catedral de Saronno, Itália de Gaudenzio Ferrari (1535/36). ....	105
Figura 6 - Família do violino sendo tocada junto com cantores e outros instrumentistas, direção Orlando di Lasso. Detalhe de ilustração da Capela do duque da Baviera, Munique, Alemanha de Hans Mielich (1565-70).....	114
Figura 7 - Registro referente a músicos contratados pela <i>Scuola Grande di San Rocco</i> , Veneza, com a indicação de instrumentos tocados e ano de contratação (entre 1531 e 1590). Todos os termos, na realidade, se referem à família do violino. Fonte: BARONCINI, 1994. ....	117
Figura 8 - Ilustração do tratado <i>Regola rupertina</i> de Ganassi, 1542.....	149
Figura 9 - Violinistas: a) mestre de dança. Fonte: Orchésographie de Thoinot Arbeau, 1596; b) detalhe do quadro Dançando <i>La Volta</i> , c.1580, autor desconhecido (Penshurst Place, Kent, UK). ....	151
Figura 10 - Família do violino. Ilustração do tratado <i>Syntagma Musicum II</i> de Michael Praetorius (1619). ....	184

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Inter-relação ou correspondência entre elementos, qualidades, órgãos, humores e temperamentos. Fonte: PALISCA, 2006.....	43
---	----

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - A dança <i>Austria felice</i> do tratado <i>Nuove inventioni di balli</i> , de Cesare Negri, Milão, 1604. ....	155
Exemplo 2 - A voz de soprano do primeiro madrigal da coleção <i>Il primo libro de madrigali. A quattro Voci...</i> de Cipriano de Rore (1575). ....	156
Exemplo 3 - A parte do canto da primeira canzona <i>La Capriola</i> da coleção <i>Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci</i> de Florentio Maschera, Brescia, 1584. ....	160
Exemplo 4 - Exemplos de <i>Cadentie maggior</i> do tratado <i>Il vero modo di diminuire</i> de Richardo Rognono (1592). Várias maneiras de cadenciar incluindo o <i>gruppo</i> (compasso 2).....	161
Exemplo 5 - Exemplos de <i>Cadentie mezane</i> do tratado <i>Il vero modo...</i> de Richardo Rognono (1592). Várias maneiras de cadenciar incluindo <i>gruppo</i> (comp. 5, 9 e 10).....	162
Exemplo 6 - Exemplos de <i>Cadentie minor</i> do tratado <i>Il vero modo...</i> de Richardo Rognono (1592). Várias maneiras de cadenciar incluindo <i>gruppo</i> (comp. 8). ....	162
Exemplo 7 - Página 15 do tratado <i>Passaggi per potersi essercitare</i> de Richardo Rognono (1592). ....	163
Exemplo 8 - Sequência de notas que serve como modelo para as diminuições acima. Consta na pág. 12 de <i>Passaggi per potersi essercitare</i> de Richardo Rognono (1592). ....	163
Exemplo 9 – Primeiras páginas do primeiro <i>Concerto Adiuro vos, filiae Hierusalem</i> para canto (soprano) solo da coleção <i>Concerti ecclesiastici</i> , 1610 de Giovanni Paolo Cima. ....	188
Exemplo 10 – Primeiras páginas da <i>Sonata per Violino &amp; Violone</i> da coleção <i>Concerti ecclesiastici</i> , 1610 de Giovanni Paolo Cima. ....	189
Exemplo 11 - Parte de violino da primeira sonata para violino solo da coleção <i>Sonate a 1. 2. 3. per il Violino, o Corneto...</i> de Giovanni Battista Fontana, 1641. ....	194

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>9</b>
<b>LISTA DE QUADROS.....</b>	<b>10</b>
<b>LISTA DE EXEMPLOS .....</b>	<b>11</b>
<b>SUMÁRIO .....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 PROÊMIO.....</b>	<b>20</b>
1.1 ANTIGUIDADE .....	20
1.2 ANTECEDENTES MODELOS.....	21
<b>2 EFERVESCÊNCIA E FAÍSCAS .....</b>	<b>27</b>
2.1 CONCEITOS NO SÉCULO XVI .....	27
2.1.1 Do furor poético à imaginação subjetiva.....	33
2.2 HUMANISMO .....	36
2.3 RETÓRICA E MÚSICA .....	47
2.3.1 Estrutura .....	50
2.3.1.1 <i>Puritas e perspicuitas</i> .....	53
2.3.1.2 <i>Ornatus</i> .....	54
2.3.1.3 <i>Decorum/aptum</i> .....	56
2.3.1.4 <i>Memoria</i> .....	60
2.3.1.5 <i>Actio/pronuntiatio/executio</i> .....	61
2.3.1.6 <i>Varietas</i> .....	67
2.4 IMITAÇÃO DA VOZ .....	74
2.5 O CONCEITO DE VOX E O SOM DA PALAVRA .....	79
2.6 O MÚSICO PERFEITO .....	88
2.7 SEMELHANÇA E ORALIDADE .....	96
<b>3 O VIOLINO .....</b>	<b>102</b>
3.1 ORIGEM, GÊNESE E AURORA.....	102

3.2 MÚSICOS E REPERTÓRIO .....	110
3.3 DA VOZ PARA O INSTRUMENTO .....	128
3.4 ORNAMENTAÇÃO E O ELO PERDIDO .....	154
<b>4 EFEITO E FOGO.....</b>	<b>183</b>
4.1 SONATA, CANZONA, CAPPRICCIO, SINFONIA... ..	183
4.1.1 Características e consequências .....	192
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>202</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>207</b>
FONTES PRIMÁRIAS: .....	207
FONTES SECUNDÁRIAS: .....	208
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....	217

## INTRODUÇÃO

Há cinco séculos, no norte da Itália, brotava da imaginação e das mãos de artesãos, ávidos por novidade – com incentivo de governantes visionários – um novo instrumento, uma forma híbrida, mescla de outros instrumentos já em uso há muito tempo, mas que poucas décadas depois seriam suplantados pelo descendente intruso. Nascia a família do violino.

O foco, sob o qual um objeto é observado numa perspectiva histórica, pode ser escolhido a partir de vários ângulos. Tratando-se de um instrumento musical, podemos considerar as mudanças na sua construção, verificar os aspectos do seu manejo técnico que se altera com o passar do tempo e dos estilos musicais, podemos considerar os diversos contextos e ambientes físicos e sociais nos quais é usado etc. No plano artístico é possível observar aspectos mutáveis como conceito de arte de modo geral e de música de modo específico, estética, gosto, ideal sonoro, conhecimentos e sentimentos, elementos estes que influenciam os músicos e determinam como a maneira de tocar e escrever para o instrumento se modifica no decorrer da sua história. Ou seja, as vias de observação são muitas, mesmo o objeto sendo uma ferramenta cuja função é realizar ideias sonoras e produzir som que se perde no espaço após poucos segundos. Mas o som evanescido deixa rastro na mente de quem o percebeu, pois, as pessoas são afetadas emocionalmente pela experiência musical. Evidentemente, causar emoção não é propriedade exclusiva do violino – é uma qualidade atribuída ao som emitido pelos instrumentos musicais, incluindo a voz, de modo geral – porém, neste estudo pretendemos estudar as ideias e os pensamentos desenvolvidos na Itália, principalmente no século XVI e início do século XVII – final da Renascença e início do Barroco – que tiveram influência decisiva no caráter da música escrita especificamente para o violino nas primeiras décadas do Seiscentos.

Na sua maioria, estas reflexões são fundadas no pensamento humanista que contribuiu para mudanças fundamentais no entendimento da música, promovendo no fazer musical como um todo um maior envolvimento emocional. O reavivamento de conceitos da retórica elaborados na Antiguidade e a subsequente aplicação destes em todas as artes fazem parte essencial desta pesquisa. Um dos desafios enfrentado é a extrema escassez de tratados da época sobre técnica instrumental de modo geral e, em específico, a quase que total ausência de informações a respeito do violino propriamente.

O objeto da tese reflete dois dos interesses do autor: o violino – aqui numa perspectiva histórica – e expressividade musical, entendida, grosso modo, como características e procedimentos de composição e performance instrumental que visam, conscientemente ou não,

emocionar os ouvintes. Salientamos que o foco se dará nos mecanismos criados pelo compositor/intérprete para emocionar ou persuadir o ouvinte e não necessariamente na resposta deste aos mecanismos aplicados. Pode parecer anacrônico falar em expressividade ao referir-se a um período histórico que não aplicava o termo no contexto da música. Mas se observarmos o conceito ciceroniano de *varietas* tal como empregado na música renascentista italiana e o comparamos a alguns dos principais elementos da definição recente de expressividade em performance musical<sup>1</sup> – variação, contraste, surpresa e mudança – notamos uma semelhança mais que casual que vale a pena ser estudada mais a fundo. Os termos recorrentes no período e local estudados para ‘expressividade’ são *muovere le passioni* ou *muovere l’affetto dell’animo* entre outros, isto é, mover as paixões ou mover o afeto da alma. Vale ressaltar que nem sempre o propósito da música foi instigar as emoções, já que eram consideradas predominantemente de cunho negativo.

Para abordarmos a história da música para violino e como o violino teria sido tocado nessa época é muitas vezes preciso aproximarmos o assunto por vias secundárias: investigar como, porque e para que foi inventado; onde e em quais ocasiões se apresentava; qual o seu prestígio em comparação com outros instrumentos em voga na época. A recomendação constante para que os instrumentos imitem a voz humana torna necessário investigar instruções para cantores da época e avaliar quais aspectos do canto eram imitados e de que maneira isto pode ter sido realizado; tratados sobre a viola da gamba podem ser úteis pela probabilidade de transferência de práticas desta para o violino.

Para boa parte da música erudita ocidental criada nos últimos quatro séculos, as especulações e reflexões realizadas na Renascença são fundamentais. É em consequência destas que uma série de gêneros musicais se estabelecem, como a ópera, a cantata e o oratório; inicia-se a caminhada da independência dos instrumentos perante as vozes e gêneros instrumentais começam a se consolidar, principalmente a sonata. O rol de instrumentos que será usado nos séculos seguintes é parcialmente definido, por exemplo, com a invenção das famílias da viola da gamba e do violino e o desaparecimento de instrumentos de origem medieval como o corneto e a rabeca.

Os pensamentos e as ideias na esfera filosófico-teórica engendrados no século XVI, incendiados e nutridos pela redescoberta dos tratados de filosofia e retórica, foram

---

<sup>1</sup> FABIAN, D.; TIMMERS, R.; SCHUBERT, E. (Ed.). *Expressiveness in Music Performance – Empirical Approaches across Styles and Cultures*. New York: Oxford University Press, 2014.



determinantes para a transformação da composição e performance musical. A ideia de Platão de que o ritmo e a melodia têm que se subordinar e dar suporte às palavras gera um debate que por fim leva a importantes alternativas à polifonia: a monodia e a ópera. O princípio da monodia que se utilizará do baixo contínuo como acompanhamento, por sua vez, acaba abrindo o caminho para a valorização dos instrumentos que recebem atenção crescente dos compositores em forma de obras a eles exclusivamente dedicadas. É neste contexto que o violino desde os primeiríssimos momentos se destaca.

A hegemonia do conteúdo do texto provocou o aumento da busca por recursos musicais que pudessem prover o apoio emocional ao texto. O caráter contrastante e oximorônico do maneirismo literário do século XVI, por sua vez, certamente contribuiu para a busca de elementos musicais de opostos que correspondessem ao texto. A principal e essencial fonte de inspiração para tal foram os tratados de retórica e oratória elaborados na Antiguidade. No presente estudo focaremos no conceito de *varietas*, associado ao *ornatus* da *elocutio* na estrutura retórica, como um dos fortes meios para mover os afetos, e investigamos como este conceito pode ter contribuído para o caráter das primeiras músicas dedicadas ao violino no início do século XVII.

O objetivo do estudo é investigar os meios de expressividade criados no século XVI e averiguar a possível participação do violino neste processo. Serão investigadas as condições intelectuais e sociais nas quais estava inserida a família do violino no seu primeiro século e meio de vida; averiguamos também o caráter das primeiras músicas escritas para violino no final do período estudado – isto é, início do século XVII – e pretendemos determinar os fatores definidores deste caráter.

Num segundo plano pretendemos contribuir para a história inicial do violino e colaborar com os esforços para desvendar o enigma: como se explica o valor relativamente baixo atribuído à família do violino no século XVI – na narrativa tradicional – em vista do alto nível artístico e técnico das primeiras obras a ela dedicadas e sua repentina e explosiva popularidade na virada para o século XVII? Pretendemos também mostrar que o violino esteve na linha de frente por ocasião das primeiras tentativas de se criar uma música à qual se conferia o propósito principal de emocionar o ouvinte.

A metodologia da pesquisa é documental e bibliográfica. Com o apoio de literatura secundária especializada estudamos tratados, cartas, relatos e outros documentos da época investigada, principalmente do século XVI com algumas incursões nos séculos anterior e posterior. O foco da leitura destes documentos dar-se-á prioritariamente naquilo que de um

modo ou outro pudesse dizer respeito à ‘expressividade’ e – quando possível – aos instrumentos de corda.

A justificativa da pesquisa se estabelece a partir do reconhecimento da importância dos pensamentos a respeito de música no final da Renascença para sua história posterior. Por exemplo, consideramos não ser de conhecimento comum que os fundamentos para as pretensões de expressividade em música se estabelecem nesta época.

Registramos inicialmente aspectos do pensamento de Platão, Aristóteles, Aristóxenes e Plotino, além de Agostinho e Boécio – já na era comum – que tiveram influência determinante nas reflexões sobre música na Renascença.

No capítulo 2 até subcapítulo 2.2 abordamos a gradativa transição do pensamento escolástico – ao qual são associados conceitos como música das esferas e o furor poético – dominante no Medievo, para a subsequente preferência pelas ideias humanistas, transição esta fundamental para as profundas transformações nas artes nos séculos que seguem. Um dos principais fenômenos que ocorre em consequência do pensamento humanista é a crescente atenção para o potencial emocional da música e a ligação forte desta com a poética.

No subcapítulo 2.3 tratamos da retórica e sua influência na música, chamando atenção para o fato de a música ter servido parcialmente de modelo para os retóricos da Antiguidade, o que reforça o elo forte entre as duas esferas. Apresentamos a estrutura clássica da retórica e destacamos o uso específico de certos elementos dela na Itália que difere daquele aplicado pelos teóricos alemães. Os elementos mais relevantes para o nosso argumento são explicados individualmente, a saber: *puritas*, *perspicuitas*, *ornatus*, *decorum/aptum*, *memoria* e *actio/pronuntiatio/executio*. Uma especial atenção é dedicada ao conceito retórico de *varietas* que constituirá uma parte central na tese. É nossa hipótese que diversidade e variedade tenha sido o principal recurso a ser conscientemente aplicado na música por compositores e intérpretes a partir do século XVI para tornar a música mais expressiva.

Dada a constante referência à voz humana, quando do tratamento de instrumentos, julgamos procedente esclarecer a relação entre a voz, que de certo modo também era vista como ‘instrumento’, e os instrumentos manufaturados. Descrevemos tentativas de diversificar a articulação instrumental a fim de imitar consoantes e vogais da voz. As teorias literárias de Pietro Bembo e Girolamo Mei também são abordadas para demonstrar a percepção instrumental – além da função de portadora de significado – da voz e do canto. O elemento poético puramente sonoro estudado na época é referido para mostrar que se atribuía a ele um efeito emocional

independente de semântica, fato este que abre espaço para os sons dos instrumentos terem conferidos efeitos emocionais semelhantes.

Em seguida tratamos de alguns documentos que dão testemunho da expectativa em relação à qualidade e às habilidades dos músicos no século XVI. Os documentos indicam que – ao menos idealmente – havia uma alta exigência quanto à expertise tanto de cantores como de instrumentistas. Logo investigamos aspectos da *episteme* quinhentista relevantes para a música. As evidências indicam que o som como meio de comunicação era predominante na época e – ao contrário de hoje – superava a visão e os outros sentidos.

A partir do capítulo 3 tratamos mais concretamente do violino, iniciando com os motivos da sua invenção e como e onde a família do violino, como *consort*, foi sendo usado nas primeiras décadas. O subcapítulo 3.2 Músicos e repertório é fundamental na tentativa de mostrar que havia para a família do violino um campo de atuação mais adequado para criar condições de desenvolvimento técnico e artístico do que aquele tradicionalmente a ela designado. Além de servir de acompanhamento de danças, mostramos que os violinos tinham um papel relevante no âmbito litúrgico e paralitúrgico nas *Scuole Grandi* em Veneza, além de igrejas e capelas do norte da Itália. A história do violino neste contexto sugere seu considerável aumento de prestígio na medida em que o século vai chegando ao fim.

O subcapítulo 3.3 aborda a questão crucial que envolve a relação entre a voz e o instrumento, e mais especificamente como se imaginava ter acontecido a insistentemente recomendada imitação da voz humana por parte dos instrumentos. Descrevemos alguns dos recursos sugeridos para a voz que com alguma naturalidade pudessem ser imitados pelos instrumentos como dinâmicas e ornamentação. Apresentamos também estudos mais recentes de acústica – porém dedicados ao século XVI e seu entorno – que atestam aspectos expressivos relevantes dos violinos já neste período. Terminamos o subcapítulo detalhando os meios de articulação dos instrumentos de corda relacionando-os à articulação da voz e dos instrumentos de sopro.

No subcapítulo 3.4 tratamos da importância da tradição centenária de ornamentação e seu papel na constituição das primeiras obras instrumentais que começam a ser criadas no final do século XVI, formando a base para as peças que serão escritas para o violino logo após a virada do século. Mostramos que compositores que também eram violinistas foram pioneiros na escrita instrumental. Em seguida abordamos o crescente uso da ornamentação para fins de expressividade. Os conceitos de *sprezzatura* e *gratia* são explicados pela relevância que têm na performance de cantores e instrumentistas. Segue um relato sobre o entendimento de alguns teóricos do uso de dissonâncias e a relação destas com ornamentação e constatamos que ocorreu

um processo de inclusão de boa parte das ornamentações – antes improvisadas – na própria estrutura das obras do início do século XVII. Complementa o subcapítulo uma reflexão sobre um possível motivo de cunho retórico deste destino da ornamentação.

Os últimos capítulos da tese concentram-se no caráter da música do início do século XVII, o chamado *stile moderno*, buscando principalmente descrever as características que aparentam ser decorrentes da mescla das práticas tradicionais e das reflexões teóricas realizadas no decorrer do século anterior. Apresentamos excertos da primeira sonata para o violino publicada por Giovanni Paolo Cima em 1610 e a comparamos com uma peça vocal da mesma coleção a fim de detectar os primeiros sinais de uma escrita idiomática para violino.<sup>2</sup> Finalizamos a tese fazendo uma ligação entre o caráter desta música e alguns dos conceitos retóricos anteriormente abordados, além de apresentar testemunhos que atestam o reconhecimento do violino como instrumento plenamente expressivo, capaz de *muovere l'affetto dell'animo*.

Todas as traduções para o português do inglês, italiano, francês, alemão, espanhol, dinamarquês e latim são do autor. No caso do latim, às vezes uma segunda língua tem servido de auxílio e quando este é o caso a tradução nesta língua é incluída na nota de rodapé. Nas citações de tratados antigos a grafia original é preservada.

---

<sup>2</sup> Todos os exemplos musicais em forma de partitura são mostrados para fins de comparação entre um exemplo e outro. Por isso optamos por apresentá-los na forma original. Muitas das obras das quais são extraídos os exemplos são encontrados em edições modernas no IMSLP.

## 1 PROÊMIO

### 1.1 ANTIGUIDADE

A filosofia se dedica a questões referentes à música de forma bastante ampla tratando de aspectos epistemológicos, éticos, sociais, culturais e políticos. As questões fundamentais tratadas atualmente pela filosofia da música já eram investigadas pelos filósofos da Grécia Antiga desde antes de Platão, a saber: a capacidade da música de influenciar o caráter, sua relação especial com sentimentos humanos, a natureza da sua contribuição para o conhecimento humano e a sua aparente colocação entre o mundo físico e o espiritual. Outras preocupações da filosofia têm sido o caráter abstrato e particular da música que tem levado alguns filósofos a caracterizá-la como insubstancial e ilusória, enquanto outros alegam justo este caráter para conferir-lhe uma capacidade única de revelar segredos íntimos da realidade pela sua relação com a esfera do sentimento e da espiritualidade.<sup>3</sup> A lista de registros a partir dos quais a filosofia vem concebendo a música é extensa. Como comenta Lydia Goehr,<sup>4</sup> inclui tratá-la como especulação teórica e ideia, como prática, produção e performance, como expressão e ofício, como fenômeno natural e força cosmológica; a música também foi associada à emoção humana, expressão sensorial, mistério e abstração matemática, função desnecessária e artificial, existência temporária e, por fim, comunicação não conceitual. Ademais, a ligação da música com paixão, contrastando com a razão da filosofia, integrava o debate já na Antiguidade sobre a dicotomia entre razão e sentimento, mente e corpo, ideal e material, verdade e ilusão, obrigação e desejo, limite e liberdade, unidade e pluralidade, uniformidade e diversidade, objetividade e subjetividade, tradição e inovação etc.

Resumindo, os tópicos essenciais debatidos na Grécia Antiga e ainda hoje em discussão são: o que é a música e o que ela faz? Qual a sua natureza inerente e seu suposto efeito? Onde está a fronteira entre o musical e – se houver – o extramusical?

A seguir serão apresentadas algumas concepções e ideias da Antiguidade que não apenas inauguraram as especulações a respeito da música de modo geral, como também exerceram uma influência singular e fundamental sobre o pensamento a respeito do conceito de arte

---

<sup>3</sup> BOWMAN, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998.

<sup>4</sup> *PHILOSOPHY OF MUSIC*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001; BOWMAN, 1998.

durante a Renascença e no início da Era Moderna, época das primeiras obras escritas especificamente para o violino.

## 1.2 ANTECEDENTES MODELOS

Autores gregos como Pitágoras, Sócrates, Platão, Aristóteles, Aristóxeno, Epicuro, Filodemo, Plutarco, Ptolomeu, Sexto Empírico, Aristide Quintiliano, o greco-romano Plotino e os romanos Agostinho e Boécio,<sup>5</sup> entre outros, escreveram sobre música e sua ligação com e importância para a humanidade. Platão, considerado um dos principais pensadores sobre música,<sup>6</sup> ponderava a respeito das seguintes questões: como a música se relaciona com a razão e a moralidade? Estaria ela mais estreitamente aliada à realidade ou à ilusão, à verdade ou à opinião? Poderia ela ser considerada conhecimento ou distração? Para que serve? O seu caráter sensual e expressivo representa algum significado duradouro para o conhecimento humano? Ou o seu valor se exaure com o prazer passageiro que ela proporciona? Teria a música algo a oferecer para a educação, ou seria apenas entretenimento, alívio, diversão? Ou pior ainda, poderia ela ser prejudicial, perigosa? Embora as respostas dadas talvez não fossem todas satisfatórias hoje, as perguntas continuam atuais e dão testemunho da profundidade das suas preocupações com a questão da música.

As doutrinas pitagóricas tiveram forte influência sobre Platão uma vez que, na época em que viveu, elas dominavam o conceito a respeito da música na sociedade. Pitágoras tinha descoberto as proporções que definiam a altura dos sons produzidos por corpos vibrantes: a oitava 2:1, a quinta 3:2, a quarta 4:3 etc. Ele também elaborava a teoria da música das esferas que seriam sons produzidos no espaço como resultado da órbita dos planetas, sons estes não perceptíveis ao ouvido humano. A importância da música se dava, principalmente, pela sua ligação com números e a razão, e a experiência do som, de música soando, estava absolutamente em segundo plano. Estas ideias de Pitágoras influenciaram o pensamento musical para além da Renascença.

---

<sup>5</sup> Pitágoras (c. 570-c. 495 a.C.), Sócrates (c. 470-399 a.C.), Platão (427-347 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Aristóxeno (370?-304 a.C.), Epicuro (341-270 a.C.), Filodemo (c. 110-c. 40/35 a.C.), Plutarco (c. 46-c. 120 d.C.), Ptolomeu (90-168 d.C.), Sexto Empírico (160-c. 210 d.C.), Aristide Quintiliano (século II-IV d.C.), Plotino (205-270 d.C.), Agostinho (354-430), Boécio (480-524 d.C.).

<sup>6</sup> Para os gregos antigos o termo *mousikē* (μουσική) era um conceito mais amplo, envolvendo um conjunto de atividade artística com poesia, drama, dança e música. O termo *technē* (τέχνη) representava o fazer ou a produção/criação envolvendo as artes, como as conhecemos hoje, e trabalho artesanal, além de ser usado em relação à retórica.

Para Platão, o mundo é dividido em dois planos: um mundo ideal de arquétipos abstratos e universais imutáveis, eternos e inalcançáveis, apenas acessível à mente, ao intelecto; e um mundo real de particularidade e transitoriedade, de objetos individuais físicos, concretos e tangíveis, de aparências fugazes acessível à experiência sensorial. Os objetos desse mundo são imitações dos ideais daquele, isto é, são exemplos ou ocorrências particulares impossibilitados de alcançar a perfeição do seu protótipo do mundo ideal. Esta é a doutrina platônica de *mimesis*.<sup>7</sup>

Como objeto do mundo real a música, então, é uma arte imitativa. Mas que tipo de imitação seria? O que ela imita e de que maneira? As respostas dadas por Platão são ambíguas. Por um lado, ele afirma que a música, como manifestação mundana da harmonia ideal ou divina, pode nos dar dela uma noção vital, embora efêmera, além dela ser capaz de imitar a beleza da alma harmoniosamente equilibrada, sendo fonte de inocente entretenimento e diversão. Por outro lado, ele desconfia da sua capacidade de representar a verdade, ou de ser verdadeira, e teme a sua tendência a enganar. Resumindo, por falta de veracidade confiável baseada em razão, imitações musicais seriam cópias de terceira classe, meras imitações de aparências. Ao se referir ao prazer musical, Platão declara que a melhor música é aquela que delicia os melhores e mais bem instruídos; qualquer que seja o prazer que ela proporciona, o valor musical depende de três fatores: o que está sendo imitado, a veracidade ou a fidelidade da imitação e a maestria com a qual está sendo executada. Imitação ruim e imitação agradável de coisas ruins eram consideradas perniciosas.<sup>8</sup>

Segundo Bowman (1998), Platão alegava que a inspiração do músico é fundamentalmente irracional, e a irracionalidade e falta de confiabilidade da música representa uma ameaça.<sup>9</sup> Ele também desconfiava da honestidade do músico, que não teria o devido cuidado com a maneira como ele imitava o imitado, geralmente cedendo à tentação de agradar em vez de educar as multidões. De qualquer maneira, essas preocupações de Platão são indícios da sua opinião de que a música possui um poder extraordinário de mover e agitar as emoções, um poder que pode ser usado para o bem ou o mal, para fortalecer ou enfraquecer, para acalmar ou despertar. A música pode promover temperança e moderação, mas também pode minar o autocontrole e interromper o equilíbrio harmonioso da alma virtuosa. Platão afirma que o prazer deve ser controlado e colocado a serviço de propósitos racionais e morais alegando que a música

---

<sup>7</sup> Halliwell (2002, p. 32) hesita em falar de ‘doutrina platônica de *mimesis*’, embora reconheça que o tema seja recorrente em toda obra de Platão.

<sup>8</sup> BOWMAN, 1998; SALTOFT, 1975.

<sup>9</sup> Platão aqui se refere à cidade-estado utópica/ideal (A República).

tende a deixar as paixões à solta quando antes deveria tê-las sob controle a fim de contribuir para a felicidade e virtude da humanidade.<sup>10</sup>

O conceito de harmonia, no sentido comum de equilíbrio, concórdia, unidade e coesão, era fundamental para o pensamento grego antigo. Ele representava uma espécie de força mágica e misteriosa que proporcionava saúde, caráter virtuoso, bem-estar espiritual, o estado político bem organizado, ou seja, praticamente tudo que era associado ao bem. O nome *harmoniai* era aplicado a uma ideia mais ampla dos modos gregos que, além de apresentarem padrões de escalas com nomes de regiões da Grécia como dórico, lídio, frígio, iônio etc., eram caracterizados individualmente em termos de ritmo, ornamentação, tessitura, timbre e tipos melódicos conforme a origem étnica.<sup>11</sup> Atribuía-se aos *harmoniai* caráter expressivo distinto com o poder de influenciar moralmente os ouvintes. Para um caráter forte e são, não bastava a tão valorizada razão. Fala-se da doutrina, ou teoria, do *ethos* (ἦθος).<sup>12</sup>

Por causa da suposta capacidade formativa de caráter da música, ela era imprescindível para a educação dos jovens. Para Platão o ensino da música, como parte da *paideia* (παιδεία),<sup>13</sup> se justificava pela influência dela num nível pré-conceitual, consolidando valores éticos e morais por meio de persuasão e sedução. Mas para tal, era preciso, através de controle rígido, prover acesso à música certa, interpretada de forma correta.<sup>14</sup>

Aristóteles, aluno de Platão, compartilhava esta ideia a respeito da importância do ensino de música na *paideia*, até pelos mesmos motivos. Para ele a música era única na sua semelhança com qualidades morais. Do mesmo modo, Aristóteles nutria, junto com seu mestre, um certo desprezo em relação à atividade prática de fazer música, principalmente quando se tratava de virtuosismo que era considerado excesso degradante. Bowman (1998) comenta que para Platão, beleza, verdade e virtude eram coincidentes e por isso o valor da música é estritamente ligado à desejabilidade moral do imitado e da clareza com a qual este é representado. A qualidade do imitado é mais importante do que a excelência da sua imitação. Já Aristóteles, ao concordar com o conceito de música como arte imitativa, atentava especificamente para a habilidade e maestria envolvida na criação de imitações: explorando a

<sup>10</sup> BOWMAN, 1998.

<sup>11</sup> CHRISTENSEN, 2008; BOWMAN, 1998; HALLIWELL, 2002, p. 241.

<sup>12</sup> A ideia de uma doutrina ou teoria do *ethos* tem sua origem no século XIX. Na Antiguidade era um conceito envolvendo múltiplas e variáveis crenças sem significado unificado. A base de todas, porém, era a convicção de que a música exercia influência moral sobre as pessoas.

<sup>13</sup> *Paideia* era o termo grego para educação e cultura. Disciplinas importantes eram retórica, gramática, aritmética, poesia, filosofia, ginástica e música. Ela era fundamental para a infância, mas se estendia para a vida toda para aqueles que a recebiam.

<sup>14</sup> BOWMAN, 1998; SALTOFT, 1975.



gênese artística de efeito poético ou musical. A arte não teria a obrigação de sempre revelar a verdade. Em certas circunstâncias o efeito poético podia ter precedência sobre a veracidade. Ele valorizava a unidade dramática e a coerência estrutural da obra de arte e sugeriu que os maiores efeitos à mente, os que causam maior maravilhamento são eventos que ocorrem inesperadamente, empregando o efeito da surpresa.<sup>15</sup>

Aristóteles via na imitação uma maneira natural do homem de aprender através do prazer da observação e percepção. Portanto a realização artística de todas as espécies tinha uma conotação positiva. O prazer, que para Platão não tinha valor em si, para Aristóteles já não era tão irracional e suspeito. Pelo contrário, o prazer era essencial e eficiente para melhorar e intensificar qualquer atividade saudável e desejável; qualquer processo de aprendizagem se beneficia quando percorrido com prazer. No entanto, o prazer atingido através de contemplação intelectual, mesmo sendo um fim em si, é preferível aos prazeres corporais. Ele aceitava e valorizava a música pela simples propriedade dela de propiciar diversão, relaxamento, entretenimento e, afinal, fazer as pessoas felizes. Também aprovava música mais agitada que incitava a alma até o delírio místico e que tinha o efeito de curar e purgar; a música podia tanto relaxar diretamente ou agir como escape catártico.<sup>16</sup> A respeito de catarse Aristóteles afirma:

Pois sentimentos como compaixão e medo, ou mesmo entusiasmo, existem fortemente em algumas almas, e exercem maior ou menor influência sobre todos. Algumas pessoas caem num delírio religioso que vemos como resultado das melodias sagradas – quando usaram as melodias que despertam a alma para delírio místico – revigoradas como se tivessem encontrado cura e purgação. Aqueles que são influenciados por pena ou medo e toda natureza emocional, hão de ter uma experiência parecida, e outros na medida em que cada um é suscetível a tais emoções, e todos são de alguma maneira purgados e suas almas aliviadas e encantadas. As melodias purgativas também conferem um prazer inocente à humanidade.<sup>17</sup>

Aristóteles afirma que ritmo e melodia fornecem imitações de raiva e gentileza, de coragem e temperança e todas as qualidades contrárias a essas, e que ao escutar música com

---

<sup>15</sup> BOWMAN, 1998.

<sup>16</sup> SALTOFT, 1975; BOWMAN, 1998.

<sup>17</sup> *For feelings such as pity and fear, or again, enthusiasm, exist very strongly in some souls, and have more or less influence over all. Some persons fall into a religious frenzy, whom we see as a result of the sacred melodies – when they have used the melodies that excite the soul to mystic frenzy – restored as though they had found healing and purgation. Those who are influenced by pity or fear, and every emotional nature, must have a like experience, and others in so far as each is susceptible to such emotions, and all are in a manner purged and their souls lightened and delighted. The purgative melodies likewise give an innocent pleasure to mankind.* (Política, Livro VIII, Parte VII). Apud GARRIDO, Sandra. *Why Are We Attracted to Sad Music?* Cham: Palgrave Macmillan, 2017, p. 71.

estas características nossas almas sofrem alteração. O hábito de sentir prazer e dor na mera ocasião de uma representação não está longe da mesma sensação perante a realidade. O objeto de nenhum outro sentido se assemelha tanto a qualidades morais.<sup>18</sup>

Aristóxeno, aluno de Aristóteles, foi um dos primeiros pensadores a questionar a relevância predominante de números e proporções na música. Para ele, além da averiguação teórica, o ouvido era indispensável para a compreensão da música. A ciência musical se baseia na audição e no intelecto, o primeiro avalia o tamanho dos intervalos e segundo a função das notas, mas a audição é juiz final.<sup>19</sup> Aristóxeno afirma que para o estudante das ciências musicais, precisão de percepção sensorial é requisito fundamental.<sup>20</sup> Portanto, para ele, a importância da música se dá pelos próprios sons, a relação entre eles e as funções deles num sistema musical.

Alguns séculos depois, já na era cristã, um dos fundadores do neoplatonismo Plotino apresenta uma forma modificada das doutrinas de imitação e beleza de Platão. Plotino ameniza a sua rígida oposição dualista entre o verdadeiro e o ilusório, entre conhecimento e crença. Para ele, a distância entre a aparência e o ideal não é tão grande e inalcançável; seria ela mais um contínuo entre polaridades opostas do que uma situação propriamente dicotômica como insiste Platão. Até certo ponto, a experiência sensorial pode mesmo ser confiável, fato que abre caminho para a experiência musical ganhar mais valor. A música seria a representação terrena da música do reino ideal e como tal pode revelar, de forma imediata, aspectos do ideal que representa. Ou seja, ela pode revelar, sem copiar nada do mundo natural, através de inspiração de fontes ideais, e assim as aparências acessíveis à percepção seriam diretamente informadas pelo ideal. Plotino também tem uma consideração maior pelo músico ao qual atribui uma grande sensibilidade à beleza, além de confiar uma atitude de repúdio à falta de harmonia nas melodias e nos ritmos. No entanto, ele ainda entende que o valor da beleza real é sua capacidade de fazer com que as pessoas compreendam a beleza ideal. Não basta se contentar com a percepção de beleza real, mas, por meio desta, é preciso ir além e buscar a beleza ideal que se caracteriza pela unidade, concordância e coerência regida pela razão. O valor primário da beleza sonora perceptível se realiza unicamente ao ascender ao mundo racional e contemplativo, o mundo ideal de beleza imaterial e intelectual.<sup>21</sup> E neste ponto, Plotino se alinha bem com Platão.

---

<sup>18</sup> BOWMAN, 1998, p. 55 e HALLIWELL, 2002, p. 240.

<sup>19</sup> MACRAN, Henry S. (Ed.). *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford: Clarendon Press, 1902, p. 189.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> BOWMAN, 1998.

Ao se estabelecer, a igreja católica estava em conflito quanto ao emprego nos cultos de algo tão sensual e mundano como música. Influente na igreja em formação, Agostinho, por sua vez, era influenciado por Pitágoras, Platão e Plotino. Como números e relações numéricas são imutáveis face a mudança, eles são a própria essência da música. Ao conferir forma e ordem ao indeterminado, os números são constitutivos tanto de razão quanto de beleza. E como a proporção e ordem da música são da mesma natureza geral que aquelas do reino ideal, música bela revela as belezas e verdades superiores.<sup>22</sup>

As obras de Boécio tiveram uma influência enorme durante todo o medievo e além. A atividade e importância dele não era tanto na criação de ideias novas a respeito da música, mas principalmente a de ter compilado e traduzido obras de filosofia grega para o latim e assim passar as ideias geralmente platônicas para a posterioridade. Mais sobre Boécio logo a seguir.

---

<sup>22</sup> *Id.*

## 2 EFERVESCÊNCIA E FAÍSCAS

### 2.1 CONCEITOS NO SÉCULO XVI

Se por um lado o recém inventado violino não alcançou de imediato o seu potencial e reconhecimento que mais tarde terá, por outro lado, este primeiro século de sua existência apresenta uma efervescência transformadora no âmbito dos pensamentos sobre música. Parte deste processo de transformação será decisivo para o papel importante que a família do violino assumirá no século seguinte, como, por exemplo, no processo de emancipação, ou equivalência, dos instrumentos em relação ao canto, fato relacionado diretamente com os novos paradigmas que levaram à criação de vários gêneros de música instrumental, além da ópera.

Na primeira parte deste capítulo trataremos da herança intelectual que os teóricos, principalmente do século XVI, carregavam do passado, e veremos como eles reagiram e quiseram transformar tradições herdadas em realidades novas por meio de ideias inspiradas pelos escritos filosóficos da Antiguidade. É importante salientar, que ao referirmo-nos a teóricos, precisamos ter em mente que a maioria destes também eram tanto compositores como intérpretes. As novas teorias logo eram postas em prática e se tornavam fundamentos para novos gêneros e estilos no século XVII. Pretendemos mostrar que há uma articulação intelectual consciente querendo distanciar-se de um entendimento da música que olha para os céus e dá prioridade à especulação sobre números e proporções. Os autores buscavam um novo entendimento que mais contemplava a existência do indivíduo na terra, reconhecendo sua responsabilidade criativa em todas as esferas do fazer musical. Mostraremos que existem evidências de busca de meios para envolver o ouvinte emocionalmente com música, geralmente por meio de texto, mas a partir do século XVII também por meio de música puramente instrumental. Avaliando a vantagem da monodia sobre a polifonia, Pontus de Tyard (1521-1605) na obra *Solitaire second, ou Prose de la musique* de 1555 afirma:

[...] pois se a intenção da música parece ser conferir tal ar à palavra que todo ouvinte se sinta emocionado [*passionné*], e se deixe atrair para a afeição do poeta, aquele que sabe propriamente organizar [*accommoder*] uma voz só me parece melhor alcançar o fim desejado, visto que a música polifônica [*figurée*] no mais das vezes não transmite

aos ouvidos outra coisa que não seja grande ruído do qual não se sente nenhum efeito forte.<sup>23</sup>

Nas sociedades europeias dos séculos XVI e XVII – e aqui consideraremos principalmente a Itália, berço do violino – observamos uma sequência de acontecimentos na esfera intelectual que nos permite supor a possibilidade de um estilo de interpretação subjetivo e individual, isto é *expressivo*, por parte dos músicos. Isto ocorreu em consequência de muitas mudanças políticas e culturais a partir do final da Idade Média e no decorrer da Renascença. Para Iain Fenlon (1989), a música na Renascença não se limitava a um conjunto de técnicas composicionais, mas era resultado de um complexo de condições sociais, estados mentais intelectuais, atitudes, aspirações, hábitos de intérpretes, sistemas de suporte para as artes, comunicação intracultural e outros ingredientes que somaram para uma matriz próspera de energia musical. Ele menciona quatro eventos sociais fundamentais que contribuíram para as transformações: a propagação do humanismo, o crescimento da cultura burguesa, as crises religiosas do século XVI e as novas possibilidades da impressão e divulgação de tratados e partituras.<sup>24</sup> Palisca (2006, p. 1) relata outros fatores importantes como a secularização, a emergência de literatura vernácula, historiografia documental, neoplatonismo, poética aristotélica, o movimento científico, o reflorescimento da retórica e a abertura para experiência emocional.

À época que viu o surgimento do violino, a emergência do humanismo foi decisiva para o pensamento teórico-musical. Ele se desenvolveu, principalmente, em decorrência da redescoberta, a partir do início da Renascença, das obras de filósofos da Antiguidade e pode ser caracterizado como uma reação ao pensamento escolástico prevalente no Medievo, embora não o tenha suplantado por inteiro. Entre outras, obras como *A República* de Platão, a *Poética* de Aristóteles e *Elementos harmônicos* de Aristóxeno foram traduzidas do grego para o latim, e outras como *Do orador* de Cícero e *Instituição oratória* de Quintiliano<sup>25</sup> foram recuperadas facilitando a divulgação e o estudo de conceitos e ideias da Antiguidade a respeito de arte

---

<sup>23</sup> “... car si l'intention de Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celuy qui scet proprement accommoder une voix seule me semble mieux atteindre a sa fin aspirée, vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace.” Apud PALISCA, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and the Seventeenth Century*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006 p. 115.

<sup>24</sup> FENLON, Iain (Ed.). *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*. London: The MacMillan Press Limited, 1989, p. 1 *et passim*.

<sup>25</sup> Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.); Marco Fábio Quintiliano (35-95 d.C.).

parcialmente ocultas ou ignoradas durante a Idade Média.<sup>26</sup> Poderíamos dizer que houve uma transferência de peso do pensamento escolástico para o humanista, tratado a seguir, e tentaremos averiguar quais as consequências que isto possa ter trazido para a criação musical, seja na ação do compositor, seja na do intérprete.

Na teoria musical especulativa do Medievo, as ideias a respeito da música sofriam forte influência do pensamento pitagórico-platônico.<sup>27</sup> Conhecido principalmente por meio dos escritos de Boécio,<sup>28</sup> este defendia as doutrinas da harmonia universal, ou harmonia das esferas, regida por proporções numéricas que se refletiriam na música e na alma humana. Boécio descreve os estudos de matemática, ligando as disciplinas aritmética, geometria, astronomia e música, como o *quadrivium*,<sup>29</sup> os quatro caminhos por meio dos quais a alma era desviada da escravidão do conhecimento sensual para o domínio do conhecimento das essências imutáveis.<sup>30</sup> Ele dividiu a disposição e o estudo da música em *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*, partindo, respectiva- e hierarquicamente, da ideia da harmonia macrocósmica universal ou divina que incluía a música das esferas, a concórdia dos elementos e a consonância das estações e que se reflete na harmonia microcósmica da alma e do corpo bem-ajustados, chegando às harmonias sonoras, concretas e reais da música instrumental e vocal. E esta, por sua vez, se tornou uma metáfora potente para a harmonia, tanto da alma como do céu.<sup>31</sup> Boécio e Agostinho – outro autor influente na história intelectual da Idade Média – usam as ideias de Pitágoras e Platão de números e proporções para afastar o leitor do mundo material do som. Eles entendem que as proporções levam a alma a apreciar a harmonia como verdade abstrata e absoluta e consequentemente a conhecimento filosófico e mesmo ao

<sup>26</sup> FENLON, 1989. A obra de Aristóxeno, porém, foi traduzida somente em 1562 (PALISCA, 2006, p. 44). Segundo Harrán, outras obras importantes como *Da invenção* de Cícero e *Retórica a Herênio* (ca. 80 a.C.) de autoria desconhecida foram transmitidas ininterruptamente numa tradição de manuscritos até serem impressas na Renascença. HARRÁN, Don. Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance. *The Journal of Musicology*, vol. 15, no. 1 inverno, p. 19-42, 1997, p. 24.

<sup>27</sup> PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985, p. 226.

<sup>28</sup> *De institutione musica*, ca. 500 D.C. Em parte, esta obra é uma tradução sintetizada e parafraseada dos tratados de Nicômaco de Gerasa (*Manual de harmônica*) e Ptolomeu (*Harmônica*), cf. PALISCA, 2006, p. 30.

<sup>29</sup> O *quadrivium* era complementado pelo *trivium*, que continha as disciplinas humanas: retórica, gramática e lógica, para formar as sete artes liberais. É sintomático que a música se enquadra no *quadrivium* como ciência matemática e não como arte prática.

<sup>30</sup> BOWER, Calvin M. The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 142.

<sup>31</sup> CARTER, Tim. The Concept of the Baroque. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520–1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 39-57; CHRISTENSEN, Thomas. Introduction. In: CHRISTENSEN, 2002, p. 1-23; BONDS, Mark Evan. *Absolute Music. The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 25; BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, p. 11.

conhecimento de deus. A música, por meio de números e proporções, habilita a mente a transcender a realidade sensual e a elevá-la ao conhecimento da verdade racional. Para eles o *propósito* de estudar música é ascender ao nível da razão.<sup>32</sup> A teoria musical platônica representada por Boécio, então, visa a aquisição de conhecimento puro por meio de quantificação de todos os elementos da música revelando um pensamento abstrato sem fundamentação em experiência da música real (BOWER, p. 141-142, 147). Aqui vale ressaltar que Boécio, apesar de promover esta visão estritamente racional a respeito da música, atribui à música uma posição privilegiada dentro das disciplinas matemáticas, reconhecendo que ela seja das artes a mais sensual, capaz de influenciar o comportamento e determinar o caráter das pessoas (*ibid.*).<sup>33</sup> Notamos aqui outro traço de influência platônica.<sup>34</sup> Segundo Berger (2006), lendas que dão testemunho do poder milagroso da música nunca foram esquecidas e constituíram um repertório padrão do tópico da *laus musicae*<sup>35</sup> durante o Medievo, sem que ninguém tirasse consequências práticas delas.<sup>36</sup>

Os representantes do pensamento escolástico que se dedicavam à *musica theorica* ou *musica speculativa*,<sup>37</sup> não levavam em conta, ou pouco consideravam, a *musica practica*,<sup>38</sup> avaliada como intelectualmente inferior; tanto é que esta, junto com desenho, pintura, escultura e arte teatral, era considerada pertencente às *artes serviles* ou *mechanicae*, atividades corporais que incluíam navegação, caça, tecelagem e outros artesanatos.<sup>39</sup> Boécio dividia os “músicos” em três categorias: instrumentistas ou intérpretes, poetas ou compositores, e aqueles que avaliam<sup>40</sup> intérpretes e compositores; apenas estes últimos seriam verdadeiros músicos, pois só eles se preocupam, por meio da razão, com o conhecimento das essências fundamentais que determinam os valores de interpretações e composições (BOWER, p. 146).<sup>41</sup> Boécio teria

<sup>32</sup> Cf. HARRÁN, Don. Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Music Criticism. *Renaissance Quarterly*, vol. 41, no. 3, outono, p. 413-438, 1988., p. 430-431 para citações de Boécio que indicam sua atribuição à razão todo o mérito para distinguir entre certo e errado, para evitar vacilos e garantir efeitos.

<sup>33</sup> Cf. também GOZZA, Paolo (Ed.). *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*. Dordrecht: Springer Science+Business Media B.V., 2000, p. 13.

<sup>34</sup> Cf. HICKS, Andrew. *Composing the World. Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 23-25.

<sup>35</sup> O tópico *laus musicae*, recorrente nos escritos sobre música no Medievo e na Renascença, enfatiza o poder extraordinário desta sobre a emoção humana.

<sup>36</sup> BERGER, Karol. Concepts and Developments in Music Theory. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520-1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 314.

<sup>37</sup> Cf. PALISCA, 1985, cap. 1 e 10.

<sup>38</sup> A *musica practica* compreendia tanto composição como interpretação.

<sup>39</sup> LOWINSKY, Edward E. Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians. In: O'KELLY, Bernard (Ed.). *The Renaissance Image of Man and The World*. Columbus: Ohio State University Press, 1966, p. 139.

<sup>40</sup> Original em latim: *diiudicare* que também pode significar ‘julgar’, ‘distinguir’ e ‘decidir’.

<sup>41</sup> Cf. também GOZZA, 2000, p. 17.

afirmado que a prática, ou o estudo físico, é como um servo, mas a teoria reina como um lorde.<sup>42</sup> O músico profissional chegava a ser tratado com um certo desdém, de tal modo que Guido de Arezzo (c. 992-após 1033) comparou um cantor que só sabe cantar, mas não conhece a teoria, a um animal (*bestia*).<sup>43</sup> Segundo Bartel (1997), a *musica instrumentalis* era considerada um exercício racional ao invés de uma arte criativa ou expressiva, onde os instrumentos apenas serviam de ferramentas para observação científica e aplicação prática.<sup>44</sup> No entanto, pela necessidade de formar cantores para serviços eclesiásticos, a maioria dos tratados<sup>45</sup> sobre música no final da Idade Média acabou misturando teoria com prática, instruindo a respeito da leitura precisa dos neumas e do solfejo, além de dar orientações sobre memorização.

Aliada à crença na origem divina da harmonia estava a ideia da natureza divina da criatividade artística, o chamado *furor poeticus*.<sup>46</sup> Inspirados em Platão,<sup>47</sup> Cícero e Aristides Quintiliano (século III d.C?), o filósofo humanista Marsilio Ficino<sup>48</sup> e o teórico da música Franchino Gaffurio (1451-1522) foram os principais defensores da ideia de que todo ato criativo era resultado de influência de forças superiores, fossem elas das musas, dos planetas, da alma do mundo (*anima mundi*) ou do deus cristão. Ficino prevê quatro tipos de furores presentes em ritos religiosos, profecia, amor e poesia. Ele diz que aquele possuído por um destes não se contenta com um discurso ordinário, mas “prorrompe em clamor e cantos e poemas. Toda loucura, portanto, seja ela profética, sagrada ou amorosa, parece justamente ser liberada como furor poético quando rompe em cantos e poemas”.<sup>49</sup> E Ficino parafraseia e interpreta a definição de *furor poeticus* de Platão (em Fedro) desta maneira:

---

<sup>42</sup> *Physical practice is like a servant, but theory reigns like a lord. Apud* LOWINSKY, 1966, p. 139.

<sup>43</sup> CHRISTENSEN, 2002. p. 3-4, 163; BONDS, 2014, p. 34; LOWINSKY, 1966, p. 139. Esta opinião é compartilhada por inúmeros teóricos nos séculos seguintes que citam o poema original de Guido de Arezzo. Um exemplo é Johannes Tinctoris (*Diffinitorum musices*, c.1475).

<sup>44</sup> BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, p. 12.

<sup>45</sup> Chamados de *praeceptores* ou *eisagoge*, CHRISTENSEN, 2002. p. 5.

<sup>46</sup> *Furor poeticus* em latim; em italiano: *furore poetico*: loucura poética, PALISCA, 2006, p. 23. Cf. também ORDEN, Kate van. Chanson and Air. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520–1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 213-214.

<sup>47</sup> A respeito da teoria do furor divino, Platão escreveu que o poeta não produz por meio de arte, mas por meio de inspiração divina, que ele é movido pelas musas a um estado de loucura e que quando fala, na realidade, é a voz dos deuses e não a própria voz que se expressa. *Apud* PALISCA, 1985, p. 396.

<sup>48</sup> Marsilio Ficino (1433-1499) traduziu do grego para o latim, comentou e publicou os diálogos de Platão.

<sup>49</sup> [...] *sed in clamorem prorumpit et cantus et carmina. Quamobrem furor quilibet, sive fatidicus sive mysterialis seu amatorius, dum in cantus procedit et carmina, merito in furorem poeticum videtur absolvi.*

[...] *bursts forth into clamoring and songs and poems. Any madness, therefore, whether the prophetic, hieratic, or amatory, justly seems to be released as poetic furor when it proceeds to songs and poems. Apud* PALISCA, 2006, p. 23.



O furor poético, [de acordo com Platão], é uma certa possessão<sup>50</sup> por parte das Musas que, ao escolher uma alma meiga e insuperável, a instiga e incita por meio de cantos e outra poesia a fim de instruir a espécie humana. “Possessão” significa um rapto e uma devolução aos poderes sagrados<sup>51</sup> das Musas. “Meiga”, para as Musas, quer dizer algo como ágil e maleável, porque, a não ser que a alma seja preparada, ela não é ocupada. “Insuperável”, porque uma vez possuída, se eleva acima de todas as coisas e não pode ser superada ou manchada por coisas inferiores. Desperta [a alma] do sono corporal para a vigia da mente, das sombras da ignorância para a luz, da morte para a vida; a restaura do esquecimento Leteano à reminiscência de coisas divinas; a incita, estimula e inflama a contemplar e prever as coisas a serem expressas nos cantos.<sup>52</sup>

Gaffurio relata que Aristides Quintiliano colocava a alma em um estado de ignorância e esquecimento, semelhante à condição do nascimento: tomada por medo e confusão por causa da perturbação do corpo, a alma inundada por loucura divina, produz melodias que acalmam seus lados irracionais (PALISCA, 2006, p. 24). Referindo-se à poesia, Francesco Patrizi<sup>53</sup> escreve: “O entusiasmo é uma emoção da alma natural e forçada pelas fantasias apresentadas por meio da luz que alguma deidade, gênio ou demônio infunde na alma. E ela age conforme o sujeito que recebe aquela luz, sem que o iluminado saiba o que faz ou diz”.<sup>54</sup> E outra definição de *furor poeticus* nas palavras de Cesare Ripa em sua obra *Iconologia* (1593):<sup>55</sup>

Uma superabundância de vivacidade de espírito que enriquece a alma com números e conceitos maravilhosos, que, por parecer impossível que alguém possa possuí-los

---

<sup>50</sup> A palavra no original latim é *occupatio*.

<sup>51</sup> A palavra para ‘poderes sagrados’ no original latim é *numen*.

<sup>52</sup> *Poeticus furor est occupatio quaedam a Musis, quae sortita lenem & insuperabilem animam, exuscitat eam atque exagitat per cantilenas aliamque poesim, ad genus hominum instruendum. Occupatio significat raptum animae & conversionem in Musarum numina. Lenem dicit quasi agilem a Musisque formabilem, nisi enim preparata sit, non occupatur. Insuperabilem, quia post quam rapta est, superat omnia, & a nulla rerum inferiorum inquinati, vel superari potest. Exuscitat e somno corpora ad vigilam mentis, ex ignorantiae tenebris ad lucem, ex morte ad vitam, ex oblivione lethaea ad divinorum rememscientiam revocat, exagitat, stimulat, & inflammat ad ea quae contemplatur & praesagit carminibus exprimenda.*

*The poetic furor, [according to Plato,] is a certain possession by the Muses which, choosing a soft and insurmountable soul, rouses and excites it by songs and other poetry in order to inform the human race. “Possession” signifies a stealing away of the soul and a turning of it back to the powers of the Muses. “Soft” means almost quick and supple to the Muses, for unless the soul is prepared it is not occupied. “Insurmountable”, since after it is seized it rises above all things and cannot be exceeded or contaminated by inferior things. It “rouses” [the soul] from its corporeal sleep to the vigil of the mind, from the shadows of ignorance to light, from death to life; it recalls it from Lethean oblivion to the reminiscence of divine things; it excites, stimulates, and inflames it to contemplate and foretell those things that are to be expressed in the songs. Apud TOMLINSON, 1993, p. 175.*

<sup>53</sup> Francesco Patrizi (1529-1597), filósofo e escritor humanista italiano, nascido na Croácia.

<sup>54</sup> *Lo entusiasmo fosse un commouimento d'animo naturale, e sforzato, per le fantasie appresentate dal lume, che nell'anima infonde alcuna Deità, o Genio, o Demone; e opera secondo il soggetto che quel lume riceue, senza sapere cio che si faccia, o dica l'illuminato. Apud PALISCA, 2006, p. 24.*

<sup>55</sup> Cesare Ripa (c.1555-1622), estudioso, escritor e iconólogo.

apenas por meio de um dom natural, são considerados dádiva particular e graça singular do céu.<sup>56</sup>

Se, por um lado, observamos na *musica speculativa* da época pré-renascentista o favorecimento da razão e um certo desinteresse pela questão emocional na música – além do desprestígio da ação do músico –, por outro lado, verificamos na crença da origem divina da música e na teoria do furor poético, se não uma completa incapacitação dos envolvidos na *musica practica* (cf. nota 38), pelo menos uma atribuição de mérito reduzida e secundária destes no processo criativo. Compositor e intérprete, que geralmente acumulavam as duas funções,<sup>57</sup> eram assim limitados a meros veículos por meio dos quais agiam agentes superiores. O fato de estarem os teóricos também ativos na criação e execução da música é sumamente relevante, uma vez que fornece indícios de que havia um nexo entre o que eles defendiam nos tratados e aquilo que era realizado na *musica practica*. Segundo Lowinsky (1966), existia no período entre Tinctoris e Galilei um contato forte inigualado entre teóricos, compositores, performers, conhecedores, críticos e o público (LOWINSKY, 1966, p.130).

### 2.1.1 Do furor poético à imaginação subjetiva

Mas no século XVI observamos resistência às ideias, tanto da harmonia cósmica sonora, quanto do furor poético. Já no tratado *Liber de arte contrapuncti* de 1477, Tinctoris afirmara que “Consonâncias de sons e melodias, de cuja doçura, como diz Lactâncio, deriva o prazer dos ouvidos, se produzem, não por corpos celestes, mas por instrumentos terrenos em cooperação com a natureza”.<sup>58</sup> Francisco de Salinas (1513-1590) no tratado *De musica libri septem* de 1577 rejeita totalmente a ideia de Boécio da divisão da música em *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis* declarando que se houver harmonia no cosmo e na alma humana, esta

---

<sup>56</sup> *A superabundance of vivacity of the spirit that enriches the soul with numbers and marvelous conceits, which, because it seems impossible that one may possess them solely by a natural gift, are considered [to be] a particular gift and singular grace from heaven. Apud MANIATES, Maria Rika. Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979, p. 86.*

<sup>57</sup> Exemplos de teóricos renascentistas que também eram compositores e músicos: Marsilio Ficino (1433-1499), Johannes Tinctoris (1435-1511), Franchino Gaffurio (1451-1522), Pietro Aron (ca.1480- ca.1550), Adrianus Petit Coclico (1499-1562), Nicola Vicentino (1511-ca.1577), Gioseffo Zarlino (1517-1590), Vincenzo Galilei (c.1520-1591) e Lorenzo Giacomini de' Tebalducci Malespini (1552-1598).

<sup>58</sup> *Concordantiae igitur vocum et cantuum quorum suavitate, ut inquit Lactantius [sic], aurium voluptas percipitur, non corporibus caelestibus sed instrumentis terrenis cooperante natura conficiuntur. Consonances of sounds and melodies, from whose sweetness, as Lactantius says, the pleasure of the ears is derived, are brought about, not by heavenly bodies, but by earthly instruments with the cooperation of nature. Apud PALISCA, 2006, p. 23.*

não é audível mas apenas algo para contemplação intelectual. Leonardo da Vinci (1452-1519) e Giovanni Battista Benedetti (1530-1590) apoiaram-se em leis da física para refutar definitivamente a harmonia cósmica (PALISCA, 1985, p. 181-187; PALISCA, 2006, p. 26).

No que diz respeito ao furor poético, o teórico e músico amador Lorenzo Giacomini de' Tebalducci Malespini (1552-1598) vai sugerir que é ao próprio artista que cabe a responsabilidade e o mérito por sua obra. Em discurso intitulado *Del furor poetico* proferido na *Accademia degli Alterati* em Florença (1587), Malespini afirma que aquilo que alguns chamam de furor poético nada mais é do que uma disposição interna que muitas vezes é escondida do nosso conhecimento e, na paráfrase de Palisca (2006, p. 25), um dom de conceber imagens impregnadas de associações e afetos; o momento de criação pode ser aquele onde os espíritos são acalorados e o poeta sente uma elação e êxtase concentrando-se na imaginação, esquecendo tudo em sua volta. E Malespini pergunta: o que é êxtase, encanto, furor e delírio senão uma mente se concentrando em algo, ignorando outros objetos enquanto árdua- e furiosamente trabalha sem hesitação (*ibid.* p. 10). Nas suas palavras:

O homem que queira subir às alturas da Poesia ou da Eloquência ou da Filosofia para pensar, investigar, discorrer e julgar necessita dos espíritos temperados que tendem à frieza [...], mas para bem executar de acordo com a ideia concebida, há a necessidade de calor a fim de expressar com eficácia, assim como faz [...] o guerreiro forte de ira ou ímpeto fervente, quando se prepara para feitos valentes, não se podendo fazer coisas grandes sem grande excitação.<sup>59</sup>

Ainda segundo Malespini, o artista criativo é independente de influências astrais e supernaturais, exercitando a imaginação para imitar coisas e ações reais, ainda, às vezes, inventando coisas maravilhosas e fabulosas que nunca existiram (*ibid.*).

Por trás destas ideias pode estar uma disputa antiga entre a razão e o sentido. Boécio se apoiava em Pitágoras e Platão para defender a superioridade da razão em relação ao sentido. Ele relatava como Pitágoras deixou para trás o julgamento pelo ouvido, alegando razões para não confiar no ouvido humano e menosprezando os instrumentos pela suposta confiabilidade destes; Pitágoras ainda teria averiguado como explorar a verdadeira causa da consonância por

---

<sup>59</sup> *L'huomo che al altezza de la Poesia o del Eloquenza, o de la Filosofia dee salire, per pensare, inuestigare, discorrere, e giudicare, ha bisogno di spiriti temperati, che inclinino nel freddo ... ma per bene eseguire secondo l'idea in se conceputa, ha bisogno di calore accioche con efficacia esprima, si come fa di mestiero al forte guerriero di feruente ira, o impeto, quando si prepara a valorosi fatti, non si potendo senza gran concitatione cose grande operare. Apud PALISCA, 2006, p. 25.*

meio da razão de uma maneira sólida e segura.<sup>60</sup> Na prática, havia na época pré-renascentista uma rixa entre o dogmatismo matemático e a realidade musical representada por cantores e instrumentistas que pouco se interessavam pelas teorias ou não tinham acesso a elas (LOWINSKY, 1966, p. 131). A discussão a respeito de razão e sentido se tornou mais significativa no grande esforço que foi feito durante o século XVI para se chegar à melhor maneira de afinar os instrumentos. O desafio a resolver era com que proporção definir o intervalo de terça, considerada uma consonância imperfeita. A questão disputada entre os teóricos dizia respeito à escolha entre a proporção proposta por Pitágoras, que soava desafinada quando tocada num acorde, e outra que soava bem e natural aos ouvidos.<sup>61</sup>

Os teóricos encontraram o incentivo para a valorização dos sentidos nos filósofos Aristóximo e Ptolomeu dos quais Nicola Vicentino no tratado *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* de 1555 diz:

Aristóximo, que se apoiava apenas nos sentidos, negava a razão, enquanto os pitagóricos, pelo contrário, se conduziam somente por meio da razão, e não pelo sentido. Mas Ptolomeu, mais sabiamente, abraçou o sentido e a razão juntos, e até agora essa opinião tem agradado a muitos.<sup>62</sup>

Tinctoris (1477) fala que determinado procedimento ‘ofende o ouvido sofisticado’ e em outro trecho que ‘o ouvido do ouvinte encontra um tanto de doçura’; ele até usa a expressão subjetiva ‘no julgamento do *meu* ouvido’, demonstrando distanciamento para a prática medieval que tendia a tratar ‘o ouvido’ como uma entidade objetiva (LOWINSKY, 1966, p. 136). Esta fala revela maior atenção e confiança na audição, deixando em segundo plano aquilo que seria ‘correto’ do ponto de vista numérico.

Embora no início da Renascença – e mesmo no Medievo – houvesse conhecimento da teoria platônica do etos,<sup>63</sup> que atribuía à música o poder de afetar o caráter moral e ético do ouvinte, além de movê-lo a emoções variadas, o foco do pensamento ainda prevaleceu no aspecto especulativo-matemático, e para alguns este perdurou até relativamente tarde na

---

<sup>60</sup> Apud LOWINSKY, 1966, p. 137-138.

<sup>61</sup> Os gregos antigos não concebiam música polifônica, portanto o soar simultâneo dos intervalos não era referência na avaliação da afinação das escalas.

<sup>62</sup> *Aristosseno, accostandosi solo al senso, negava la ragione, quando per il contrario li Pittagorici si governavano solamente con la ragione, e non per il senso. Ma Tolomeo più sanamente abbracciò il senso, e la ragione insieme, di cui l'opinione sin' hora è piaciuta à molti.* Apud PALISCA, 2006, p. 29.

<sup>63</sup> Sobre a separação no Medievo das teorias da harmonia das esferas e do etos, ou a falta de nexo entre as duas, e a reconexão destas na Renascença, ver TOMLINSON, 1993, p. 67-100. Também cf. acima a respeito de Boécio.

Renascença.<sup>64</sup> Segundo Fenlon (1989, p. 2), foi sobretudo por causa do impacto do humanismo que a música deixou de ser considerada uma ciência matemática e passou a ser vista como arte.

## 2.2 HUMANISMO

O século XV vira a introdução de música como disciplina humanista nos currículos de academias, universidades e escolas das cortes,<sup>65</sup> e com isso iniciava-se um distanciamento gradativo da *musica especulativa* na medida em que a atenção se volta para outros aspectos observados nos escritos clássicos: a ligação íntima entre poesia e música, o poder ético e emocional da música, e a retórica. Embora erroneamente considerados idênticos aos modos clássicos, Franchino Gaffurio<sup>66</sup> e Heinrich Glarean (1488-1563)<sup>67</sup> viam no uso criterioso dos modos eclesiásticos, quando aplicados à música polifônica, uma maneira de despertar emoções nos ouvintes. Características distintas eram atribuídas aos diferentes modos, e estes, de acordo com suas supostas propriedades, eram aplicados de maneira a melhor expressar o conteúdo do texto, assim contribuindo para um efeito artístico-afetivo maior.<sup>68</sup> Gaffurio no tratado *Practica musice* de 1496 diz:

Deixe o compositor de uma peça vocal esforçar-se para fazer a música corresponder em doçura às palavras, de maneira que, quando estas falam de amor, de súplica pela morte ou lamento, deixe-o dispor de sons pesarosos ao máximo como o fazem os venezianos. Considero que o que mais contribuirá para tal é ordenar a peça no quarto, sexto ou mesmo no segundo modo, já que estes modos são mais relaxados e conhecidos por facilmente produzir este tipo de efeito. Mas quando as palavras falam de indignação e repreensão, é próprio emitir sons mais ásperos e duros, normalmente atribuídos ao terceiro ou sétimo modo. No entanto, palavras de louvor e modéstia

---

<sup>64</sup> Ainda no século XVI, muitos consideravam a música como sendo número sonoro (*numerus sonorus*), ex.: Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (1514), Lodovico Fogliano, *Musica theorica* (1529) e Nicolaus Wollick, *Enchiridion musices* (1512) (PALISCA, 2006, p. 133). Ver também TOMLINSON, 1993, p. 62-63 para referências a este assunto no tratado *De occulta philosophia libri tres* (1531-1533) de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535).

<sup>65</sup> Um dos primeiros casos aconteceu na corte de Gianfrancesco Gonzaga em Mântua em 1424; a escola foi fundada por Vittorino da Feltre (1378-1446). Outros professores ensinando música com viés humanista: Gallicus de Namur (c.1415-1473) também em Mântua; Giorgio Anselmi (1385-1450) em Parma; Bartolomé Ramos de Pareja (c.1440-1522) em Bologna; Franchino Gaffurio (1451-1522) em Milão e/ou Pavia; Johannes Tinctoris em Nápoles. PALISCA, 1985, cap. 1; FENLON, 1989, p. 3.

<sup>66</sup> Nas obras *Theorica musice* (1492), *Practica musice* (1496) e *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518).

<sup>67</sup> *Dodecachordon* (1547).

<sup>68</sup> PALISCA, 1985. p. 12-13. Cf. também MCKINNEY, Timothy R. *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect. The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010 a respeito de uso de modos para expressividade de texto.

demandam sons intermediários que são devidamente atribuídos ao primeiro e oitavo modo.<sup>69</sup>

Nicola Vicentino (1555) afirma que

[...] o compositor [...] será apenas obrigado a dar alma àquelas palavras, e com a harmonia<sup>70</sup> mostrar as suas paixões, ora ásperas, ora doces, ora alegres, ora tristes conforme seus conteúdos; e daqui se tira a razão porque todo grau ruim com consonância ruim pode ser usado para [musicar] as palavras conforme os seus efeitos.<sup>71</sup>

E sobre a música de Adrian Willaert (c.1490-1562), Francesco dalla Viola (c.1508-1568) em 1559 comenta que ela tem a capacidade de “[...] a todo seu pedido fazer sentir na alma todos os afetos que se propõe a mover [...]”<sup>72</sup> Gioseffo Zarlino (1517-1590), aluno de Willaert e um dos principais teóricos do século XVI, tem as seguintes instruções visando dar suporte musical à expressividade do texto por meio de escolha de intervalos:

E [o compositor] deve tomar o cuidado de acompanhar de tal maneira cada palavra que, onde ela denota aspereza, dureza, crueldade, amargura e outras coisas similares, a harmonia seja semelhante a ela, isto é, um tanto dura e áspera, porém de maneira a não ofender. Do mesmo modo, quando alguma das palavras mostra aflição, dor, pesar, suspiros, lágrimas e coisas semelhantes, que a harmonia seja cheia de tristeza. Ao expressar os primeiros sentimentos e organizando as partes da composição, ele o fará da melhor maneira quando estas procedem por alguns movimentos sem o semitom,

---

<sup>69</sup> *Studeat insuper cantilenae compositor cantus suauitate cantilenae verbis congruere: vt quum de amore vel mortis petitione aut quauis lamentatione fuerint verba flebiles pro posse sonos (vt Veneti solent) pronuntiet et disponat. huic enim plurimum conferre existimo: cantilenam in quarto aut sexto tono seu etiam in secundo dispositam: qui quidem toni cum remissores sint: noscuntur huiusmodi effectum facile parturire. Quum vero verba indignationem et increpationem dicunt: asperos decet sonos et duriores emittere: quod tertio ac septimo tono plerumque solitum est ascribi. Verum laudis et modestiae verba medios quodammodo sonos expetunt primo atque octauo tono quamdecenter inscripta.*

*Let the composer of a vocal piece strive to make the music agree in sweetness with its words, so that when these are about love or a plea for death or some lament let him set and dispose mournful sounds so far as he can, as the Venetians do. What I believe will most contribute to this is to order the piece in the fourth, sixth, or even second mode, since these modes are more relaxed and are known to produce this kind of effect easily. But when the words speak of indignation and rebuke, it is fitting to utter harsh and harder sounds, which are ascribed most often to the third and seventh modes. To be sure, words of praise and modesty seek somehow intermediate sounds, which are properly ascribed to the First and Eighth Modes. Apud PALISCA, 2006, p. 73.*

<sup>70</sup> No século XVI o termo em latim *harmonia* tinha um significado mais amplo, podendo significar, além do soar simultâneo de vários sons, ‘melodia’ ou simplesmente ‘equilíbrio’. Ver p. 12 a respeito do conceito de harmonia na Antiguidade.

<sup>71</sup> [...] *il Compositore [...] sarà solamente obligato à dar l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto; & da qui si cauerà la ragione, che ogni mal grado, con cattiuu consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti. L'Antica musica ridotta alla moderna prattica (1555). Apud PALISCA, 2006 p. 68-69.*

<sup>72</sup> [...] *che ad ogni sua richiesta fa sentir nell'animo tutti gli affetti, che si propone di muouere [...].* O comentário consta na carta de dedicação da edição de motetos sacros e madrigais seculares intitulada *Musica nova* (1559). A música, porém, já foi escrita na década de 1540. Apud PALISCA, 2006, p. 179.

assim como o tom e terça maior, fazendo ouvir a sexta ou a décima terceira maior, que por natureza são um tanto ásperas, em cima da nota mais grave da textura, acompanhando-as também com a suspensão de quarta ou com aquela de décima primeira sobre tal nota, com movimentos antes lentos entre os quais também se pode usar a suspensão da sétima. Mas quando quiser expressar os segundos sentimentos, usará (observando as regras dadas) os movimentos que procedem por semitom, terça menor e outros similares, usando frequentemente sextas e décimas terceiras menores sobre a nota mais grave da composição; estas são por natureza mais doces e suaves, sobretudo quando aplicados com os devidos modos e com discrição e juízo.<sup>73</sup>

Zarlino define aqui a diferença de carácter emocional das terças e sextas menores e maiores de uma maneira que nos é familiar hoje, grosso modo: menor como sendo triste, fraco, macio e doce; maior como sendo alegre, vigoroso, duro, amargo e raivoso.<sup>74</sup> Mas esta percepção não é natural e universal ao ponto de ter sempre existido; de fato representa uma novidade, uma vez que havia, anteriormente, uma propensão para compreender os intervalos mais como quantidade do que como qualidade. Prosdócimo de Beldomandis<sup>75</sup> no tratado *Contapunctus* (1412) afirma que um intervalo é considerado maior porque se estende por uma distância maior e menor porque se estende por uma menor, sem atribuir um carácter ou função específica a ele;<sup>76</sup> o critério para o uso de um ou outro intervalo no contraponto é meramente técnico: “[...] porque sempre debes escolher aquele que se encontra à menor distância do ponto que de imediato pretendes chegar.”<sup>77</sup> A menção de Zarlino do uso das suspensões para fins de expressividade – elas geram tensão seguida de relaxamento – é significativa, pois este recurso terá validade duradoura, como veremos mais tarde.<sup>78</sup> Zarlino ainda recomenda outros recursos estruturais

---

<sup>73</sup> *Et debbe auertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che doue ella denoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, & aspra; di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l'harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando vsarà di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni mouimenti senza il Semituono, come sono quelli del Tuono, et quelli del Ditono, facendo vdire la Sesta, ouero la Terzadecima maggiore, che per loro natura sono alquanto aspre, sopra la chorda più graue del concento; accompagnandole anco con la sincopa di Quarta, o con quella della Vndecima sopra tal parte, con mouimenti alquanto tardi, tra i quali si potra vsare etandio la sincopa della Settima. Ma quando vorrà esprimere li secondi effetti, allora vsarà (secondo l'osseruanza delle Regole date) li mouimenti, che procedeno per il Semituono: et per quelli del Semiditono, et gli altri simili; vsando spesso le Seste, ouero le Terzedecime minori sopra la chorda più graue della cantilena, che sono per natura loro dolci, et soauì; massimamente quando sono accompagnate con i debiti modi, et con discrezione, et giuditio. ZARLINO, Gioseffo. *Le istitvitione harmoniche*, 1558, p. 339.*

<sup>74</sup> Já no século XVIII esta percepção será modificada: dureza, amargura e raiva são associados ao modo menor, enquanto doçura e maciez são associadas ao modo maior. Cf. MCKINNEY, 2010, p. 13.

<sup>75</sup> Prosdócimo de Beldomandis (c.1370/1380-1428), matemático, médico, astrônomo e teórico da música italiano.

<sup>76</sup> [...] et dicitur maior combinatio quia per maiorem distantiam dilatatur, minor vero quia per minorem. Apud MCKINNEY, 2010, p. 291.

<sup>77</sup> [...] quoniam illam semper sumere debes que minus distat a loco ad quem immediate accedere intendis [...]. *Ibid.*

<sup>78</sup> O uso das suspensões com suas resoluções tornar-se-á uma marca da música para violino de Arcangelo Corelli (1653-1713) no final do século XVII.

para efeitos expressivos como desvios de graus normativos dos modos por meio de acidentes que deixariam a música mais doce e lânguida – sem os acidentes, a música era percebida como mais sonora e viril – e ele incentiva o compositor a usar movimentos e andamentos mais vigorosos e rápidos para textos alegres e, para aqueles mais tristes, movimentos vagarosos e lentos (PALISCA, 2006, p. 55, 69). Por mais que estas recomendações se dirijam aos compositores, uma vez que se trata da estrutura da música, elas também dizem respeito ao músico intérprete na medida em que implicam decisões a respeito de articulação e distribuição de peso e quantidade de arco.<sup>79</sup> Notamos nestas ideias uma clara intenção de aproveitamento, de forma consciente, de meios musicais para mover e influenciar as pessoas. A forte influência da retórica nas recomendações que propõe conformidade entre texto e música será abordada a fundo no próximo subcapítulo.

Tudo isto considerado, observamos neste momento uma mudança considerável no âmbito musical: ocorreu durante o século XVI uma nítida modificação do *propósito* da música. Como já mencionado, um dos propósitos de aprender *musica* no Medievo era ascender ao nível da razão, adquirir conhecimento puro (BOWER, 2002, p. 147) e tomar as primeiras medidas para conhecer verdades abstratas (*idem*, p. 158). Nas palavras de Berger (2006, p. 307), a ideia da música era a de materialização perceptível da harmonia inteligível que se encontra no universo criado por deus. Mas a partir do meio deste século começa a prevalecer a concepção da música como um meio expressivo, elevando e realçando o poder emocional das palavras cantadas. Ainda segundo Berger (2006), o que estava em jogo nesta diferença de percepção era a função ou condição da harmonia. Até então a harmonia era entendida como sendo a essência da música, autônoma e não subserviente a nada; e a partir de agora passa a ser subordinada a algo mais importante: a expressão das paixões do personagem cantando, paixões cuja natureza e objeto se evidenciavam por meio do texto. Mais tarde, Claudio Monteverdi (1567-1643) vai chamar estas duas concepções de *prima pratica* e *seconda pratica*, respectivamente. Berger sugere que existiram dois fatores principais que contribuíram para esta mudança: primeiro, a revolução nas ciências naturais deixou enfraquecida a ideia da harmonia cósmica supostamente encarnada pela música; a questão envolvia o problema dos métodos de afinação acima mencionado;<sup>80</sup> segundo, a já referida reverência humanista por ideias e práticas antigas, que propiciaram à música um papel ético alternativo, fundamentado na subordinação da harmonia às palavras (BERGER, 2006, p. 315). Gozza (2000, p. 38-39) sintetiza a questão comparando

---

<sup>79</sup> A ser tratado abaixo.

<sup>80</sup> Cf. também WALKER, D. P.: *The Harmony of the Spheres*, in: GOZZA, 2000, p. 67-77.



as opiniões dos contemporâneos Zarlino e seu aluno Vincenzo Galilei: para o primeiro, representando o passado, a música é ciência e sua perfeição é a imitação da criação divina do mundo; o propósito da natureza e da arte é a obra perfeita (*opus perfectum et absolutum*). Para o segundo, apontando para o futuro, a música é comunicação, e o propósito da música é que seja ouvida. Galilei afirma que

[...] o uso da música [...], inicialmente, não nasceu para outra coisa a não ser para expressar com maior eficácia os conceitos/ideias (*concetti*) da alma [dos homens] celebrando os louvores de deuses, gênios e dos heróis; [...] e, secundariamente, para imprimi-los com igual força às mentes de mortais para seu proveito e conforto.<sup>81</sup>

E comparando a música da antiguidade com a do seu tempo, ele continua: “[...] por não ser outro o propósito desta senão o deleite do ouvido, e daquela o conduzir o outro por aquele meio à mesma afeição que ele mesmo sente.”<sup>82</sup> Para Galilei, a música para os antigos, era tanto prazerosa para vida, quanto útil para a virtude.<sup>83</sup> Um século antes, Ficino já entende que, graças ao espírito que ativa o ímpeto da fantasia,<sup>84</sup> o efeito psíquico da música grega antiga acontecia transmitindo as intenções concebidas nos sentidos internos do músico à alma do ouvinte.<sup>85</sup> Estas ideias revelam uma crença na capacidade da música de transferir sentimentos e pensamentos do músico para o ouvinte; e isto acontece de duas maneiras: primeiro, como uma qualidade da música em si – como por exemplo por meio da escolha de modos –, e segundo, pressupondo que o músico possuía sentimentos e pensamentos dignos e possíveis de serem transferidos para o ouvinte.

Fazendo um parêntese, vale notar uma mudança na avaliação da atividade interpretativa do músico neste período se a compararmos com os comentários já citados de Boécio. A função prática do músico intérprete, antes pouco valorizada, agora passa a ser considerada a habilidade que coroa a boa atuação musical. Adrianus Petit Coclico<sup>86</sup> que se dizia aluno de Josquin des

---

<sup>81</sup> [...] l'uso della musica [...] non da altro principalmente nacque che dall'esprimere con efficacia maggiore i concetti dell'animo loro [da gli huomini] nel celebrare le lodi de Dei, de Genij, & degli heroi; [...] & d'imprimerli secondariamēte com pari forza nelle menti de mortali per vtile & comodo loro. GALILEI, Vincenzo, 1581, p. 81.

<sup>82</sup> [...] per essere non altro il fine di questa che il diletto dell'vdito, & di quella il cōdurre altrui per quel mezzo nella medesima affettione di se stesso. *Ibid.* p. 89; cf. também BERGER, 2006, p. 312.

<sup>83</sup> GALILEI, 1581, p. 1.

<sup>84</sup> No pensamento de Ficino *spiritus* e *fantasia* junto com o conceito *idolum* têm significados específicos na sua explicação da relação entre corpo e alma, cf. BOCCADORO, Brenno: *Marsilio Ficino: The Soul and the Body of Counterpoint*, in GOZZA, 2000, p. 99-134 e TOMLINSON, 1993, cap. 4.

<sup>85</sup> Cf. BOCCADORO, 2000, p. 111.

<sup>86</sup> Coclico (1499-c.1562), cantor e compositor flamengo; a partir de 1545 estudou e trabalhou na Alemanha. De 1556 até o fim da vida trabalhou para o rei Cristiano III em Copenhague, Dinamarca.

Prez, no tratado *Compendium musices*, 1552, elabora uma hierarquia de categorias de músicos: os *theorici* estabeleciam os fundamentos da música, os *mathematici* se ocupavam com as mensuras e proporções, os *musici* eram os mais excelentes compositores que combinavam a teoria e a prática da composição, compreendendo todas as potencialidades da música, sabendo ornamentar as melodias e nelas expressar todas as emoções e, acima de tudo, alcançando a maior elegância; mas a suprema categoria era aquela do *poeta musico* ou *musicus poeticus* que, além de tudo já mencionado, também sabia executar a música despertando surpresa, deleite e admiração (HARRÁN, 1988, p. 434-435).<sup>87</sup>

Resumindo, podemos afirmar que o propósito da música no final do século XVI passou a ser mover e estimular as emoções.<sup>88</sup> Ao referir-se aos conceitos de *proprietas* e *elegantia*<sup>89</sup> nos tratados de música dos séculos XV e XVI, Harrán resume: Enquanto os músicos antigos parecem ter-se preocupado mais com assuntos técnicos (*proprietas*), os recentes somaram refinamento (*elegantia*) à música; eles procuravam transmitir beleza, charme e expressividade à composição e à interpretação. A combinação de propriedade e elegância é responsável pela eloquência da música, e o que é eloquência, senão aquela qualidade especial que, quando presente, torna a música prazerosa, emocionante e persuasiva (HARRÁN, 1988, p. 434). Ou como diz John Neubauer, o pensamento musical desta época se caracteriza por ter passado de ser uma ciência da razão a uma arte dos sentidos.<sup>90</sup> Uma outra faceta do pensamento de Platão, agora dominante entre intelectuais, abria caminho para a percepção de que a música existe para dar prazer e conforto, levando as pessoas para um comportamento moral. A música agrada porque sua forma se assemelha à estrutura da alma humana. Na medida em que a música harmoniza tons e os organiza temporalmente, a alma responde imitando um arranjo harmonioso nos seus próprios elementos; se a harmonia da alma está perturbada, a música pode ajudar a restaurá-la (PALISCA 2006, p. 13).

A força milenar do *quadrivium* vai cedendo espaço para o *trivium*, igualmente milenar, mas até então pouco considerado quando se tratava de música. E mais importante ainda: a tendência escolástica, dentro do *trivium*, de priorizar o intelecto por meio da lógica para fins da

---

<sup>87</sup> Cf. abaixo sobre o músico perfeito.

<sup>88</sup> Palavras mais em uso na época: paixões (*passioni*) e afetos (*affetti*).

<sup>89</sup> Na retórica clássica, *Proprietas* se referia àquilo que era correto do ponto de vista da técnica de composição e interpretação: contraponto, relação palavra/música, prosódia etc.; já *elegantia* pressupõe *proprietas* e outros conceitos com *rectitudo* (retidão), *decorum* (decoro), *aptum* (apto, justo, favorável), mas vai além ao dizer respeito a estilo, envolvendo bom gosto e ornamentação.

<sup>90</sup> NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor Dis., S. A., 1992, p. 34.

fé e ação, sofrera um revés com o humanismo que vai privilegiar a retórica com a sua técnica de persuasão eficiente e apelo às emoções. Esta atitude incondicionalmente favorável à expressão das emoções ora prevalente representa uma novidade, uma vez que teólogos e filósofos desde o início do cristianismo e durante todo o Medievo, com base em Platão e Cícero, fizeram um julgamento negativo das paixões. Cícero as considerava perturbações e causadoras de aflição e sofrimento e, portanto, deveriam ser antes eliminadas do que despertadas e comunicadas. Como exemplo ele mencionava inveja, ciúme, compaixão, ansiedade, luto, lamentação, tristeza, pesar, medo, vergonha, êxtase, raiva, ódio, cobiça e saudade – todos com conotação negativa. Mais uma vez, por trás deste julgamento estava a divisão dicotômica da alma em segmentos racionais e irracionais; as emoções eram irracionais e deveriam ser dominadas ou moderadas pela razão e não estimuladas pela música (PALISCA, 2006, p. 180-181). Apesar de bem conhecida ainda no final do século XVI, esta opinião ora era rejeitada pela maioria dos pensadores que preferiam um outro entendimento das emoções como descrito, por exemplo, na obra do filósofo e humanista espanhol Juan Luis Vives (1493-1540). Ele afirmava que a alma tinha a capacidade da imaginação para receber as impressões dos sentidos, da memória para guardá-las, da fantasia para aperfeiçoá-las, e finalmente, do juízo para avaliar se um objeto percebido é agradável ou prejudicial; e é este julgamento que desperta as emoções. Na obra *De anima et vita libri tres* (1538) Vives explica:

O conhecimento crítico do prejudicial e do benéfico gera em nós um desejo pelo útil e uma aversão e afastamento do ofensivo, além de movimentos da alma que nos inclinam em direção a um bem presente ou futuro e nos afasta daquilo que nos pode prejudicar. Estes movimentos nós chamamos de afetos ou transtornos.<sup>91</sup>

O movimento que responde a um bem presente é alegria, que se torna amor quando confirmado. A resposta a um bem futuro é desejo. O movimento que responde ao mal é raiva, que se torna ódio quando confirmada. O mal presente leva a tristeza, o mal futuro a medo ou coragem. Onde não existe *movimento* como na tranquilidade e na equanimidade não existe

---

<sup>91</sup> *Ex cognitione censuraque noxij et benefici, appetitus nascitur congruentis, fuga autem damni et aversio; tum motus animi de bono praesenti, ac malo, deque eisdem venturis aut iam appetentibus; qui affectus dicuntur, seu perturbationes.*

*The critical cognition of the injurious and of the beneficial generates in us a desire for the useful and an aversion and alienation from the injurious, as well as movements of the soul that incline us toward a present or future good and away from what may harm us. These movements are called affections or disorders. Apud PALISCA, 2006, p. 182.*

*paixão* (*id.*, p. 182-183). Ou seja, o status quo, imobilidade, falta de variação e surpresa tendem a não despertar emoções, a ser inexpressivo.

Com base nas ciências clássicas de medicina de Hipócrates (c. 460-c. 377 a.C.), Platão, Aristóteles e Galeno (129-c. 200 d.C.), Vives assim como Ficino e, antes deles, Bartholomeus Anglicus<sup>92</sup> na obra *De proprietatibus rerum* (c.1240) descrevem a atividade da alma como dependendo dos sentidos e do corpo por meio de *espíritos* etéreos finos e claros em forma de *vapor* ou *fluido* produzidos nos órgãos. Associados aos elementos naturais e às qualidades sensoriais, os espíritos – pelas proporções variáveis da mistura dos *humores* – produziam os quatro tipos fisiológicos, ou *temperamentos*, básicos: sanguíneo, colérico, fleumático e melancólico (ver Quadro 1).

Elementos	Qualidades	Órgãos	Humores	Temperamentos
Fogo	Calor	Coração	Sangue	Sanguíneo
Ar	Secura	Fígado	Bílis amarela	Colérico
Água	Umidade	Cérebro	Fleuma	Fleumático
Terra	Frio	Baço	Bílis negra	Melancólico

Quadro 1 - Inter-relação ou correspondência entre elementos, qualidades, órgãos, humores e temperamentos.  
Fonte: PALISCA, 2006.

Falava-se de espíritos *físicos*, *psíquicos* e *vitais* (Galeno), e espíritos *naturais*, *vitais* e *animais* (Anglicus).<sup>93</sup> Este afirmava que o som, por meio do espírito animal contido no ouvido e em contato imediato com o ar externo, era capaz de influenciar a mente mais diretamente que os objetos dos outros sentidos como visão, gosto, olfato e tato e que, por isso, a música teria uma entrada privilegiada para a alma. Ficino era de opinião similar, afirmando que, como o som se origina pelo movimento do ar, ele é capaz de transmitir movimento, contrário à visão que fornece imagens estáticas (PALISCA, 2006, p. 186). Plutarco citou Teofrasto que descreveu o sentido da audição como o mais emocional, capaz de proporcionar distração, confusão e tumulto.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Bartholomeus Anglicus (antes de 1203-1272) escolástico franciscano inglês radicado em Paris. A sua obra *De proprietatibus rerum* (Sobre as propriedades das coisas) é considerada precursora da enciclopédia.

<sup>93</sup> O assunto, evidentemente, é bem complexo e aqui não será tratado em profundidade. Ele é mencionado para ilustrar uma maneira de explicação para o efeito emocional da experiência da música percebido com clareza pelos músicos e teóricos deste período.

<sup>94</sup> *Apud* TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric. A Guide for Musicians and Audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004, p. 69.

Referindo-se à influência de som e música sobre o espírito<sup>95</sup> humano, Ficino (nos *Comentários para Timeu* de Platão, c.1480) apresenta este comentário elaborado:

Consonância musical ocorre no elemento que é o meio de tudo [ar], e alcança os ouvidos por meio de movimento, movimento circular: de maneira que não causa espanto que condiga com a alma que é o meio das coisas e a origem do movimento circular. Além do mais, o som musical, mais que qualquer outra coisa percebida pelos sentidos, transfere, como se dotado de vida, as emoções, sensações e pensamentos da alma do [intérprete], **seja cantando, seja tocando**, para as almas dos ouvintes; assim, corresponde preeminentemente à alma [...] Ademais, o som musical move o corpo com o movimento do ar; por meio de ar purificado excita o espírito etéreo, que é o elo entre corpo e alma; pela emoção afeta os sentidos e ao mesmo tempo a alma; **pelo significado age sobre a mente**; finalmente, pelo próprio movimento do seu ar sutil penetra fortemente; pelo seu temperamento flui suavemente; pela sua qualidade consonante nos inunda com um prazer maravilhoso; pela sua natureza, tanto espiritual quanto material, de uma vez prende e vindica o homem por inteiro.<sup>96</sup> (Grifo nosso).

O que é particularmente curioso nesta citação de Ficino, transcendendo a explicação mágica do efeito da música, é a sua ênfase no próprio som da música e a inclusão clara de música instrumental ('...seja tocando...') como fonte deste efeito. Ele ainda atribui significado<sup>97</sup> à música instrumental, o que normalmente era reservado apenas à música vocal por meio do texto.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Sobre o conceito de Ficino de espírito e sua função para o homem, ver TOMLINSON, 1993, p. 101-115.

<sup>96</sup> *Musicam consonantiam in elemento fieri omnium medio, perque motum, & hunc quidem orbicularem ad aures pervenire: ut non mirum sit eam animae convenire, tum mediae rerum, tum motionis principio in circuito revolubili. Adde quod concentus potissimum inter illa quae sentiuntur, quae animatus, affectum sensuumque cogitationem animae, sive canentis, sive sonantis praefert in animos audientes ideoque in primis cum animo congruit....Concentus autem per aeream naturam in motu positam movet corpus: per purificatum aerem concitat spiritum aereum animae corporisque notum; per affectum, afficit sensum simul & animum: per significationem agit in mentem: denique per ipsum subtilis aeris motum penetrat vehementer: per contemperationem [Opera omnia, p. 1453: contemplationem] lambit suaviter: per conformem qualitatem mira quadam voluptate perfundit: per naturam, tam spiritalem, quam materialem, totum simul rapit & sibi vendicat hominem. Apud TOMLINSON, 1993, p. 259.*

*Musical consonance occurs in the element that is the mean of all [air], and reaches the ears through motion, circular motion: so that it is no wonder it should be fitting to the soul, which is the mean of things and the origin of circular motion. In addition, musical sound more than anything else perceived by the senses conveys as if animated the emotions, sensations, and thoughts of the [performer's] soul, whether by singing or by playing, to the listeners' souls; thus it preeminently corresponds with the soul. Musical sound moreover moves the body by the movement of the air; by purified air it excites the airy spirit, which is the bond of body and soul; by emotion it affects the senses and at the same time the soul; by meaning it works on the mind; finally, by the very movement of its subtle air it penetrates strongly; by its temperament it flows smoothly; by its consonant quality it floods us with a wonderful pleasure; by its nature, both spiritual and material, it at once seizes and claims as its own man in his entirety. Apud TOMLINSON, 1993, p. 110-111.*

<sup>97</sup> O termo usado no original em latim *significatio* quer mesmo dizer 'significado', mas também pode ser 'manifestação' ou 'expressão'.

<sup>98</sup> Cf. abaixo mais sobre o som em si no subcapítulo 2.3.2.1 O conceito de *vox* e o som da palavra.

Palisca (1985, p. 14) e Fenlon (1989, p. 7) afirmam ser mais um traço do humanismo a crescente atenção dada pelos compositores à realização do ritmo natural falado do texto e seu conteúdo afetivo ao musicá-lo. Inspirado pela máxima de Platão<sup>99</sup> que afirma, que dos três elementos do canto, palavra, ritmo e melodia, a palavra é de longe a mais importante, o bispo Jacopo Sadoletto (1477-1547)<sup>100</sup> introduz a ideia ainda mais radical e que terá grande importância nos séculos a seguir: a música deve ser sujeita e subordinada ao texto.<sup>101</sup> Gioseffo Zarlino mais tarde cita diretamente Platão: “[...] Melodia: que é composta [...] de discurso, de ritmo e de harmonia, dos quais sendo o discurso a parte principal, os outros dois são como seus servos [...]”.<sup>102</sup>

A ligação da música com a palavra e a poesia – outra noção fundamentada na interpretação de escritos da Antiguidade<sup>103</sup> – a aproximou à retórica que era vista como uma espécie de meio heurístico para a tarefa de dar suporte à expressividade do texto. Palisca (2006, p. 58) afirma que no meio do século XVI, os compositores focavam nas qualidades expressivas do texto, seus ritmos, sons, imagens, significados e as emoções que pretendia mover; o compositor tornara-se um poeta, imitador da natureza, um artista mimético no sentido aristotélico. A técnica era chamada “imitando as palavras”.

O conceito aristotélico da capacidade de imitação por parte das artes é discutido desde o início do século. No centro dos debates encontram-se afirmações de Aristóteles como “Poesia e tragédia épica, além de comédia e poesia ditirâmbica, a música do aulo e da cítara, na maioria de suas formas, são todos, de um modo geral, maneiras de imitação”<sup>104</sup> e

[Melodias] contém imitação de caráter, [e] ritmos e *mele* contém representações de raiva e suavidade e também de coragem e temperança, e todos os seus opostos e as outras qualidades éticas, que mais exatamente correspondem às naturezas verdadeiras destas qualidades (e isto fica claro pelos fatos daquilo que acontece – quando ouvimos tais representações mudamos nas nossas almas).<sup>105</sup>

---

<sup>99</sup> Em A República.

<sup>100</sup> Em *De liberis recte instituendis liber*, Veneza, 1533.

<sup>101</sup> Cf. também BERGER, 2006, p. 315.

<sup>102</sup> [...] Melodia: laquale si compone [...] di Oratione, di Rhythmo, & d'Harmonia: dellequali essendo l'Oratione la parte principale, l'altre due sono come sue serue [...]. *Sopplimenti musicali*, 1588. Apud PALISCA, 2006, p. 51.

<sup>103</sup> Zarlino se referia a Plutarco (PALISCA, 1985, p. 369).

<sup>104</sup> *Epic poetry and tragedy, also comedy and dithyrambic poetry, and the music of the aulos and the kithara in most of their forms, are all generally speaking modes of imitation.* Apud PALISCA, 2006, p. 59.

<sup>105</sup> *Melodies contain imitations of character, and rhythms and mele contain representations of anger and mildness, and also of courage and temperance and all their opposites and the other ethical qualities, that most closely correspond to the true natures of these qualities (and this is clear from the facts of what occurs – when we listen to such representations we change in our soul).* Idem.

E, completando, Aristóteles declara que “todo mundo quando ouve imitações é jogado num estado correspondente de emoção, mesmo independentemente do próprio ritmo e melodia”.<sup>106</sup>

As maneiras de realizar esta imitação eram diversas e, até certo ponto, controversas. Além da já mencionada adaptação da harmonia às palavras, a música podia imitar sons de pássaros e outros animais, batalhas, outros instrumentos (por ex., violinos imitando trompetes); quando o texto fala de correr, voar e similares, a música se torna rápida com valores pequenos, e contrariamente, quando o texto fala de movimentos vagarosos, a música se torna lenta. Ao referir-se a movimentos ascendentes ou descendentes, as vozes da música sobem ou descem.<sup>107</sup> Embora fosse prática muito usada pelos compositores mais respeitados da época como Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Orlando di Lasso, Carlo Gesualdo e Monteverdi, a aprovação dela não era unânime; teóricos como Francesco Patrizi e Vincenzo Galilei a repudiavam. Galilei no *Dialogo della musica antica, et della moderna* ironizava o costume de colocar uma pausa na música quando o texto mencionava palavras como ‘desaparecer’, ‘desmaiar’, ‘morrer’ e ‘exausto’; ou quando fala de ‘só’, ‘dois’ etc. reduz a textura a uma voz, duas vozes e assim por diante.<sup>108</sup> Por outro lado, Galilei propõe um outro tipo de imitação que seria assemelhar a música à fala de um ator com a sua variação de altura, acentos, gestos e velocidade da voz, conforme o personagem que representa (*ibid*).<sup>109</sup> Este tipo de imitação é mais abstrato por reportar-se mais ao som em si, e menos ao significado apenas, das palavras e consequentemente envolve elementos que contam com a responsabilidade do intérprete, quando este toma decisões a respeito das várias possibilidades de ataque, acentuações, gestos e velocidades de arco no caso dos instrumentos de corda.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> [...] everybody when listening to imitations is thrown into a corresponding state of feeling, even apart from the rhythms and mele themselves. Apud PALISCA, 2006, p. 59.

<sup>107</sup> Esta prática de *imitare le parole* os italianos chamavam de *madrigalismo* (por ser muito ou principalmente usada em madrigais). Em inglês: *word-painting*; alemão: *Wortmalerei*; francês: *figuralisme* ou *madrigalisme*.

<sup>108</sup> *Altra volta diranno imitar le parole, quando tra quei lor concetti vene siano alcune che dichino fuggire, ò volare; le quali profferiranno con velocità tale et con sì poca gratia, quanto basti ad alcuno immaginarsi; & intorno à quelle, che haueranno detto, sparire, venir meno, morire, ò veramente spento; hanno fatto in vn'istante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli vdtori à riso, & altra volta a sdegno; tenendosi per ciò d'esser quasi che burlati. quando poi haueranno detto, solo, due, ò insieme; hanno fatto cantare vn solo, due, e tut'insieme con galanteria inusitata.* GALILEI, 1581, p. 88-89.

<sup>109</sup> Cf. abaixo no subcapítulo 2.3.1 Estrutura.

<sup>110</sup> Cf. abaixo a respeito de fonocentrismo e oralidade o subcap. 2.7 Semelhança e oralidade.

## 2.3 RETÓRICA E MÚSICA

A retórica pode ser definida como um sistema avançado de comunicação de emoções e ideias. Na descrição de Aristóteles, o primeiro teórico de retórica, ela é a arte de extrair de todo assunto o grau certo de persuasão que ele permite, ou a faculdade da descoberta, por meio de especulação, dos meios de persuasão disponíveis em cada caso.<sup>111</sup> Cícero estabelecia o propósito da retórica como ensinar, emocionar e deleitar – *docere, movere e delectare* – e esta máxima foi aplicada à música na maioria dos tratados desta época. Como uma arte persuasiva, a retórica usa o som e o ritmo das palavras, tanto na forma escrita como falada. No entanto, assim como foi adaptada à música, também foi usada em dança, persuadindo por meio de movimento; e, com os seus elementos de forma, decoração e gesto, de maneiras diversas, foi também aplicada em pintura, escultura e arquitetura.<sup>112</sup> Como já mencionado, a ligação da música com a palavra e a poesia era percebida muito fortemente na Renascença, e a organização e pronúncia de um texto passou a ser um dos principais modelos de composição e interpretação. Junto com gramática e dialética, o estudo da retórica por meio das obras de Aristóteles, Cícero e Marco Fábio Quintiliano<sup>113</sup> era oferecido a todos aqueles que tinham acesso à educação.<sup>114</sup> A retórica era cultivada nas academias e dominava as teorias humanistas de literatura e arte, e a sua influência no âmbito da música foi decisiva.<sup>115</sup> O vocabulário de origem gramatical usado desde o Medievo para tratar da música revela este nexos forte com as *artes dicendi* (gramática, retórica e dialética). Exemplos são: sintaxe, motivo, tema, frase, período, sujeito, cesura, pausa e cadência, além de estilo, estrutura, figuração, articulação, declamação, acentuação e expressão (HARRÁN, 1988, p. 413).

Outro fato surpreendente, que dá testemunho da relação forte entre música e discurso falado, é a referência à música como modelo para o discurso, feita pelos autores citados nas suas obras sobre retórica. Ocorreu uma espécie de inversão de valor curiosa, uma vez que pressupõe uma música de certa sofisticação à qual se referir, dada a extrema elaboração técnica

---

<sup>111</sup> McCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 848.

<sup>112</sup> TARLING, 2004, p. 3.

<sup>113</sup> Aristóteles: Retórica; Cícero: Da invenção, Do orador e outros; Quintiliano: Instituto de oratória.

<sup>114</sup> Cf. VICKERS, Brian. Figures of Rhetoric/Figures of Music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 2, no. 1 primavera, p. 1-44, 1984, p. 4-5.

<sup>115</sup> KIRKENDALE, Warren. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 32, No. 1, primavera, p. 1-44, 1979, p. 1.



da retórica ensinada nos tratados. Falando sobre a introdução (grego: *proœmion*,<sup>116</sup> latim: *exordium*) de um discurso, Aristóteles a compara ao prelúdio de um flautista, afirmando que:

O proêmio é o início do discurso, como um prólogo em poesia e um **prelúdio da flauta**; pois todos estes são inícios e preparam o caminho, por assim dizer, para o que vier. De fato, o prelúdio é como o proêmio de discursos epidícticos; pois, assim como os **flautistas** começam tocando qualquer coisa que bem sabem e a conectam com a tônica, da mesma maneira deve ser a composição do proêmio em discursos epidícticos; devemos logo dizer aquilo que queremos, dar a tônica, e continuar.<sup>117</sup> (grifo meu).

Quintiliano teria enfatizado a importância do estudo de música pelos retóricos e relata que um orador romano famoso teria determinado o tom da sua voz por meio da ajuda de um músico tocando flauta ao seu lado (KIRKENDALE, 1979, p. 3). Ele comparou a oratória à música quanto ao poder de mover as paixões, e recomendou ao orador modular o tom da sua voz conforme os afetos, imitando as inflexões de uma melodia. Quintiliano desejou possuir o conhecimento dos princípios da música que tinha o poder de despertar ou acalmar as emoções da humanidade, pois estes iam fornecer ao futuro orador todos os métodos que dizem respeito, primeiramente, ao gesto, segundo, à organização das palavras e, terceiro, às inflexões da voz, das quais grande variedade é exigida em argumentação.<sup>118</sup> Cícero também descreve como um flautista era usado para sinalizar mudanças de tom de voz do orador ajudando-o a revigorar a voz quando cansada e a acalmá-la quando sobrecarregada (TARLING, 2004, p. 108). E Cícero diz:

De fato, os **músicos**, que antigamente também eram poetas, inventaram para o prazer estes dois elementos, a saber: os versos e o canto para, com o ritmo das palavras e a modulação dos sons,<sup>119</sup> vencer a saturação do ouvido. Eles tinham a convicção que ambas as coisas, isto é, a modulação da voz e a conclusão rítmica do período, pudesse

---

<sup>116</sup> Repare na etimologia: *Proœmion* (grego: *πρό* + *οἴμη*) significa ‘o que antecede o canto’. KIRKENDALE, 1979, p. 6.

<sup>117</sup> *The proem is the beginning of a speech, like a prologue in poetry and a prelude in flute playing; for all these are beginnings, and pave the way, as it were, for what follows. Indeed, the prelude is like the proem of epideictic [speeches]; for as the flute players begin by playing whatever they can execute skillfully and connect it with the keynote, so also should be, in epideictic speeches, the composition [of the proem]; [one should] say at once whatever one likes, give the keynote, and continue. Ibid., p. 3.* Vale notar o jogo com a palavra ‘tônica’; no caso da música, a principal nota da escala ou da tonalidade, e no discurso o seu principal tema.

<sup>118</sup> *Apud* WILSON, Blake McDowell. *Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theory. In: MATHIESEN, Thomas. J.; RIVERA, Benito V. (Ed.). *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1995, p. 345.

<sup>119</sup> Vale reparar que Cícero primeiro se refere a sons (latim: *cantus*, de *canere*, que, além de cantar, significa tocar ou soprar um instrumento; na tradução italiana: *suono*), incluindo, portanto, instrumentos, para depois especificar o uso da voz.

passar da poesia para a eloquência, nos limites que a severidade da poesia impõe.<sup>120</sup> (grifo meu).

Como exemplo de inspiração mútua entre músico/orador e seu público, Cícero escreve:

Uma vez que a assembleia popular é, por assim dizer, um palco magnífico para o orador, segue que nós somos estimulados, pela própria natureza, a um tipo de eloquência elegante e refinada. A multidão tem uma força tal que o orador não consegue ser eloquente sem que ela o escute, assim como um **flautista** não consegue tocar sem a **flauta**.<sup>121</sup> (grifo meu).

Alguns séculos mais tarde, Longinus<sup>122</sup> usa uma metáfora musical ao considerar a melodia como instrumento natural de persuasão e prazer, e a fala como melodia em palavras (TARLING, 2004, p. 70). Vemos que, para os principais autores dos tratados sobre retórica na Antiguidade, música e poesia servem de modelo um para o outro. Os fenômenos, portanto, eram estreitamente interligados.

A aplicação de aspectos gramaticais, principalmente a sintaxe, na composição musical por meio dos diferentes níveis de pontuação: vírgula, dois pontos e ponto, era costumeira desde a época de Guido de Arezzo. Chamadas *distinctiones* pelos retóricos, auxiliavam na organização das frases do texto escrito, primeiro do cantochão, depois da polifonia renascentista.

---

<sup>120</sup> *Infatti i musicisti, che una volta erano anche poeti, inventarono per il godimento questi due elementi, cioè i versi e il canto, per vincere col ritmo delle parole e la modulazione dei suoni la sazietà delle orecchie. Era loro convinzione che ambedue le cose, cioè la modulazione della voce e la chiusa ritmica del periodo, potesse passare dalla poesia all'eloquenza, nei limiti permessi dalla severità della poesia.*

*Namque haec duo musici, qui erant quondam eidem poetae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et verborum numero et vocum modo delectatione vincerent aurium satietatem. Haec igitur duo, vocis dico moderatione et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati possit, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt. Apud NORCIO, Giuseppe (Ed.). Opere retoriche di M. Tullio Cicerone, volume primo. De Oratore, Brutus, Orator. Torino: Unione tipografico-editrice Torinese, 1970, p. 550-551.*

<sup>121</sup> *Siccome l'assemblea popolare è, per dir così, un magnifico palcoscenico per l'oratore, ne deriva che noi siamo spinti dalla stessa natura a un tipo di eloquenza elegante e raffinato. La folla ha una forza tale che l'oratore non può essere eloquente senza una moltitudine che lo ascolti, così come il flautista non può suonare senza il flauto. Fit autem ut, quia maxima quasi oratoris scaena videatur contionis esse, natura ipsa ad ornatius dicendi genus excitemur; habet enim multitudo vim quandam talem, ut, quem ad modum tibicen sine tibiis canere, sic orator sine multitudine audiente eloquens esse non possit. Apud NORCIO, p. 430-431.*

<sup>122</sup> Longinus (c. 213-273 d.C.), retórico e crítico de filosofia, autor da obra *Sobre o Sublime*.

### 2.3.1 Estrutura

A retórica clássica era dividida em cinco partes principais – *officia oratoris* – com algumas subdivisões. Com base na exposição da estrutura da retórica descrita por Lausberg (1990),<sup>123</sup> Bartel (1997) e Tarling (2004) apresentamos o seguinte resumo:

- a) *Inventio*, incluindo os *loci topici* – invenção, definição de assuntos;
- b) *Dispositio* – disposição e organização lógica;
  - i) *exordium (proœmium)* – introdução;
  - ii) *narratio* – apresentação dos fatos;
  - iii) *propositio (divisio ou partitio)* – divisão, o argumento proposto;
  - iv) *confirmatio* – argumentos de sustentação, provas;
  - v) *confutatio (argumentatio, refutatio ou reprehensio)* – refutação, contestação;
  - vi) *peroratio (conclusio)* – conclusão;
- c) *Elocutio (decoratio, elaboratio)* – estilo, aplicação de recursos diversos que fortalecem os argumentos. As quatro *virtutes elocutionis*:
  - i) *puritas, latinitas* – sintaxe correta, exatidão, precisão;
  - ii) *perspicuitas* – clareza de linguagem;
  - iii) *ornatus (elegantia)* – linguagem figurativa, tropos;
  - iv) *aptum, decorum* – compatibilidade entre forma e conteúdo;
- d) *Memoria* – técnicas de memorização;
- e) *Actio (pronuntiatio, enuntiatio, executio)* – apresentação, execução, interpretação ou declamação por meio de gestos e inflexões adequados.<sup>124</sup>

Durante a Renascença e o Barroco a ênfase dada a cada um dos elementos da retórica variava conforme a época e a região. A racionalização e sistematização mais elaborada do seu uso em música aconteceu na Alemanha a partir do século XVI, tendo presença forte na maioria

---

<sup>123</sup> LAUSBERG, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. Ismaning: Max Hueber Verlag, 1990.

<sup>124</sup> Nesta tese, evidentemente, não cabe uma explicação completa sobre todos os aspectos da retórica; mas é importante contextualizar aqueles elementos dela que dizem respeito à execução/interpretação musical. Para um maior aprofundamento do assunto, ver LAUSBERG, 1990; BARTEL, 1997; TARLING 2004; e HAYNES, Bruce; BURGESS, Geoffrey. *The Pathetic Musician. Moving an Audience in the Age of Eloquence*. New York: Oxford University Press, 2016.

dos tratados sobre composição até o final do século XVIII.<sup>125</sup> Na Itália do século XVI existem poucas referências diretas à retórica, entretanto, a sua influência nos tratados é evidente. O título do tratado *Le istitvioni harmoniche*, 1558 de Zarlino seria uma alusão à obra *Institutio oratoria* de Quintiliano<sup>126</sup> e o tratado *Liber de arte contrapuncti*, 1477 de Tinctoris em grande parte se fundamenta na obra *Do orador* de Cícero.<sup>127</sup>

Enquanto os tratados alemães sobre retórica se ocupam mais com os três primeiros passos da estrutura retórica – *inventio*, *dispositio* e *elocutio* – os italianos se ativeram prioritariamente ao terceiro – *elocutio* – e o quinto e último passo: a *actio* ou *pronuntiatio*.<sup>128</sup> Segundo Bartel (1997), os alemães priorizavam uma construção musical ordenada e eloquente, isto é, uma técnica retórica de composição, ao passo que os italianos davam ênfase à interpretação dramática, baseada em discurso natural direcionado à emoção. Em outras palavras, enquanto a música alemã, por meio da disciplina retórica, era comparável ao dramaturgo, a música italiana era modelada pela arte da oratória imitando um orador ou mesmo um ator.<sup>129</sup> Como evidência disso podemos atentar para a alternativa ao tipo de imitação que se utiliza de madrigalismos e que Vincenzo Galilei ironiza acima: ele propõe uma outra maneira de “expressar os conceitos da alma por meio das palavras”:<sup>130</sup>

Quando, para a sua diversão, vão às tragédias e comédias que os bufões declamam, deixem de vez em quando de lado o riso imoderado, e em seu lugar observem, por gentileza, de que maneira um cavalheiro quieto fala com outro, com que tipo de voz relativo à agudeza e gravidade, com que quantidade de som, com que tipo de acentos e gestos, como articula quanto à rapidez ou vagareza de movimento. Aguardem um pouco a diferença que ocorre entre tudo aquilo, quando um desses fala com um servo seu, ou então um com o outro destes; considerem o que acontece com o príncipe quando discorre com um súdito e vassalo seu, com o requerente ao recomendar-se; como o faz o furioso ou o excitado, a senhora casada, a mocinha, o menino singelo, a meretriz astuta, o amante ao falar com a sua amada para dispô-la à sua vontade, aquele

---

<sup>125</sup> Principais autores alemães e seus tratados sobre retórica: Nikolaus Listenius, *Musica*, 1537; Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, 1563; Lukas Lossius, *Erotemata musicae practicae*, 1563; Seth Calvisius, *Melopoeia sive melodiae condendae ratio*, 1592; Joachim Burmester, *Hypomnematum musicae poeticae*, 1599, *Musica autoschediastike*, 1601, *Musica poetica*, 1606; Johannes Lippius, *Disputatio musica tertia*, 1610, *Synopsis musicae novae*, 1612; Johannes Nucius, *Musices poeticae sive de compositione cantus*, 1613; Joachim Thuringus, *Opusculum bipartium*, 1624; Johann Andreas Herbst, *Musica poetica*, 1643; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650; Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, c. 1657, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, fim dos anos 1660; na França: Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636-1637);

<sup>126</sup> Ver McCRELESS, 2002, p. 852 e PALISCA, 2006, p. 204.

<sup>127</sup> Ver LUKO, 2008, *passim*.

<sup>128</sup> O quarto passo *memoria*, de grande peso na arte da oratória que na antiguidade era realizada de cor e/ou *ex tempore* em contextos de debate e diálogo, tem outra relevância em música e será tratado em baixo.

<sup>129</sup> Vale notar que na França, e até certo ponto também na Inglaterra, a influência da retórica em música se assemelhava mais à maneira italiana. BARTEL, 1997, p. 60-61.

<sup>130</sup> [...] *esprimere i concetti dell'animo col mezzo delle parole*, [...]. GALILEI, 1581, p. 89.

que se lamenta, aquele que grita, o medroso, e aquele que regozija. Destes vários casos, sendo estes observados com atenção e examinados com cuidado, podem tomar como norma aquilo que sirva para a expressão de qualquer que seja o conceito que lhe venha em mãos.<sup>131</sup>

Notamos aqui um modelo diferente – novo – para a imitação de afetos em música que se fundamenta no tom da voz de quem fala, tom este que, por sua vez, se caracteriza por e depende da posição social, do poder, da idade, da condição, além do estado psicológico e emocional do falante.<sup>132</sup>

As duas partes da estrutura retórica que tratam de questões associadas à interpretação e expressão de emoções e sentimentos são: a *elocutio* – como um todo, mas particularmente a terceira e a quarta virtude de elocução, respectivamente *ornatus* e *aptum/decorum* – e a *actio/pronuntiatio*. Grosso modo, podemos dizer que a *elocutio* é da responsabilidade, basicamente, do compositor, enquanto a *actio/pronuntiatio* o é principalmente do intérprete.<sup>133</sup> É preciso ter em mente que desde esta época – a Renascença – até o início do século XX muitas vezes o compositor e o intérprete eram a mesma pessoa, no entanto, aqui consideraremos as duas atividades separadamente.

Para entendermos como os teóricos da música na Renascença promoviam a criação de uma música expressiva, é indispensável olharmos para os documentos que lhes serviam de modelo e inspiração para tal fim. As referências onipresentes e contínuas a obras retóricas da Antiguidade indicam que este pode ser um dos caminhos a seguir para entender o assunto. Pois, apesar das referências à música nos tratados sobre a retórica, a via de influência é mais forte da oratória para a música. Mas o que eles observaram nos tratados e julgaram ser aplicável à música? Ao referir-se às regras do discurso, como ritmo e velocidade, tessitura e volume de som da voz, Zarlino no tratado *Sopplimenti musicali*, 1588 diz: “o conhecimento das quais

---

<sup>131</sup> *Quando per lor diporto vanno alle Tragedie & Comedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; in lor vece osseruino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza & grauità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti & di gesti, come profferite quanto alla velocità & tardità di moto, l'vno con l'altro quieto gentilhuomo. attendino vn poco la differenza che ocorre tra tutte quelle cose, quando vno di essi parla con vn suo seruo, ouero l'vno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al Principe discorrendo con vn suo suddito & vassallo; quando al suplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato, ò concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta d'alegrezza. da quali diuersi accidenti, essendo da essi con attentione auuertiti & e con diligenza esaminati, potranno piglar norma di quello che conuenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano.* GALILEI, 1581, p. 89.

<sup>132</sup> Cf. também BORGERDING, Todd. Preachers, “Pronunciatio”, and Music. Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony. *The Musical Quarterly*, vol. 82, no. 3/4, edição especial: “Music as Heard” (outono-inverno), p. 586-598, 1998.

<sup>133</sup> Ao longo da tese buscar-se-á esclarecer mais a fundo este ponto.

[regras] deveria ter todo músico e todo *melopeio*, isto é, compositor, para não ficar ignorante daquela coisa que é sumamente necessária à perfeição da sua arte.”<sup>134</sup> Ou seja, o músico, tanto na função de compositor como na de intérprete, precisava ter conhecimento de como o orador potencializava o seu discurso por meio de refinamento e variação, aplicando recursos de agógica, timbre e dinâmica.

### 2.3.1.1 *Puritas e perspicuitas*

A *puritas* – precisão – dizia respeito à condição da voz,<sup>135</sup> à pronúncia correta e à respiração. Especificamente a respeito da importância da boa respiração para o orador – o que é diretamente comparável ao bom controle de distribuição de arco para o violinista – Quintiliano diz:

A inspiração não deve ocorrer tão frequentemente a ponto de picar a frase, tampouco deve ser prolongada a ponto de, no final, ser insuficiente. Quando acaba o ar, o som se torna ofensivo e a respiração fica parecida com a de alguém que está submerso em água por muito tempo: as inspirações são demasiado longas e fora do lugar como se ocorressem não onde são desejáveis, mas onde são necessárias. Por isso, para trechos mais longos de fala devemos inspirar mais, porém sem interromper ou fazer barulho ou ser perceptível.<sup>136</sup>

Provavelmente os teóricos da Renascença aplicaram estas regras, em primeiro lugar, ao canto, mas para um instrumento de cordas que deveria imitar a voz humana, basta trocar as referências à respiração pela palavra arcada, ou arco, por vezes, sendo referido como o pulmão

---

<sup>134</sup> [...] *la cognitione de i quali dourebbe hauere ogni Musico & ogni Melopeio, ouer Compositore, acciò non fusse ignorante di quella cosa, laquale è sommamente necessaria alla perfettione della sua Arte.* ZARLINO, 1588, *Libro ottauo*, cap. XI. p. 320.

<sup>135</sup> Segundo Quintiliano, a voz não poderia estar áspera, rígida, rouca, fina ou grossa demais, maçante, oca, penetrante, débil ou afeminada por justamente afetar a precisão do discurso. HARRÁN, 1997, p. 28.

<sup>136</sup> *The breath should not be taken so often as to chop up the sentence, nor should it be so sustained as, in the end, to be insufficient. When it is used up, the sound is offensive and the breathing is like that of someone long submerged under water: the breaths taken are too long and not in the right place, as if they occur not where they are desirable, but where they are necessary. Therefore for longer portions of speech we should collect our breath, yet do so without stopping or making a sound or becoming obvious.* Apud HARRÁN, 1997, p. 28-29.

do instrumento.<sup>137</sup> Quintiliano sugere que, por meio de exercício, é possível aumentar a capacidade de sustentação da voz (*apud* HARRÁN, 1997, p. 29).<sup>138</sup>

O propósito da clareza – *perspicuitas* – era proporcionar a máxima inteligibilidade ao discurso, por meio de uma enunciação e pontuação bem cuidada, a fim de alcançar credibilidade. A credibilidade, naturalmente, era condição *sine qua non* para o sucesso da persuasão. Importante para a clareza era a medida certa e natural dos meios aplicados. Excessos que levavam a um discurso afetado ou caricaturado prejudicavam a credibilidade.<sup>139</sup> Para obter a clareza era considerado necessário deixar evidente a estrutura sintática por meio de articulação e respiração corretas. Isto é, respirar entre as frases e regular o tamanho dos intervalos conforme as unidades de fala que são separadas por vírgulas e pontos.

Supomos que estas observações eram recomendadas aos cantores pela correlação evidente, e novamente, por meio de imitação do canto, o violinista com o uso correto do arco deveria evidenciar o início e fim das frases musicais, além de dar contorno aos gestos musicais menores dentro das frases.

### 2.3.1.2 *Ornatus*

A terceira virtude de elocução, *ornatus*, trata dos recursos que dizem respeito à ornamentação do discurso. Lausberg (1990, p. 59-60) fala em luxo do discurso que visa a beleza da expressão verbal e enfatiza a sua aplicação forte nas belas artes: nas artes criativas como escultura, pintura, poesia e composição musical e nas artes performativas como declamação, atuação, interpretação musical e dança. Ao *ornatus* eram atribuídos nomes poéticos como ‘condimento’ (*condita oratio*), ‘flor’ (*verborum flores*), ‘luz’ (*lumina orationis*) ou ‘cor’ em alusão ao seu caráter ornamental. O conceito *ornatus* se referia tanto ao campo da *res* quanto ao da *verba*. Na teoria retórica, *res* dizia respeito ao conteúdo, pensamento ou ideias – generalidades – do discurso, *verba* à forma ou palavra – particularidades – deste. Desta feita, a *res* pertence mais à *inventio*, enquanto a *verba* à *elocutio*. E na música, evidentemente, o ornato é elaborado tanto pelo compositor na concepção da música como pelo intérprete na hora da sua

---

<sup>137</sup> Cf. abaixo subcap. 3.3. Da voz para o instrumento.

<sup>138</sup> Neste contexto, o seguinte relato é curioso: o editor inglês Robert Bremner comenta que seu professor de violino, Francesco Geminiani (1687-1762), contava que, para entrar na sua orquestra, Corelli teria exigido a habilidade por parte do violinista de sustentar duas notas num som forte, à maneira de um órgão, por 10 segundos. *Apud* BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990, p. 256.

<sup>139</sup> Cf. citação de Zenobi abaixo.

execução. É aqui que se encontram as figuras retóricas e os tropos,<sup>140</sup> que se tornaram alvo de atenção principal dos teóricos alemães acima mencionados (cf. nota 125).

Um dos aspectos do *ornatus* é a *compositio* que trata da constituição sintática e fonética de sintagmas e frases, e uma das partes que diz respeito especificamente ao tratamento fonético dentro da *compositio* é chamada *elegantia* (LAUSBERG, 1990, p. 60-61; 146-153).<sup>141</sup> Segundo Harrán (1997, p. 30), elegância se refere à qualidade do som da voz e à maneira como esta é usada. Quintiliano escreveu que, para assegurar elegância do discurso, a voz precisava ser agradável, forte, variada, flexível, firme, doce, estável, clara e pura; na *Retórica a Herênio* estas categorias qualitativas são agrupadas em: volume, estabilidade e maleabilidade.

Os comentários de Quintiliano sobre flexibilidade e variedade no uso da voz – elementos diretamente ligados à expressividade instrumental também – são extremamente pertinentes: o propósito é atingir agilidade no uso da voz com o intuito de aproveitar plenamente toda sua extensão de notas e cores, porque por meio de alternância dinâmica e timbrística o orador recupera suas forças e o ouvinte se encanta e revigora os ouvidos. Quintiliano considera variedade essencial para uma boa interpretação e Harrán define a variedade de produção sonora quintiliana como mudança abrupta ou gradual de um nível dinâmico para outro; como alternância da qualidade do som de suave para áspera, de macia para dura e de cheia para reduzida; e, ainda sobre o estilo de declamação, de sustentado para cortado, que em música corresponderia ao *legato* e o *staccato* (HARRÁN, 1997, p. 31). Tanto Cícero quanto Quintiliano comparam estas habilidades exigidas da voz às capacidades de inflexões e modulações dos instrumentos (*idem*, p. 32).

Cícero acautelava a respeito da medida certa do uso dos meios de persuasão. O orador deveria evitar a dicção vulgar, mas também o excesso de charme para não saturar o ouvinte, pois aquilo que inicialmente parece mais atraente acaba mais cansativo quando exagerado. Para ilustrar este risco, Cícero faz analogias às artes visuais comparando a variedade brilhante da pintura moderna às cores mais simples, mas com o apelo duradouro, da pintura arcaica. Ele corrobora o argumento com comparações com música, tato, olfato e paladar, afirmando que alimentos que dão prazer moderado evitam o risco de saturação. Enfim, repugnância fica a poucos passos do prazer intenso, de maneira que uma poesia ou um discurso bem estruturado e

---

<sup>140</sup> Para Quintiliano, figuras são adaptações da nossa fala por meio de alterações em relação ao uso comum e óbvio, portanto uma maneira nova e engenhosa de discurso; e tropos são alterações expressivas do significado principal para outro de uma palavra ou uma frase. O tropo confere conteúdo novo para uma linguagem familiar e a figura usa uma construção nova da língua. BARTEL, 1997, p. 69.

<sup>141</sup> Cf. sobre Bembo abaixo no subcapítulo 2.5 O conceito de *vox* e o som da palavra.



simétrico, ornamentado, realçado e inteligente, porém sem relevo, controle ou variação não sustenta o seu apelo por mais brilhante que sejam suas cores.<sup>142</sup> Notamos que referências à variedade ou variação são recorrentes e trataremos especificamente deste importante conceito a seguir (subcapítulo 2.3.1.6 *Varietas*).

### 2.3.1.3 *Decorum/aptum*

Para os retóricos, a variedade imprescindível no uso da voz acima mencionada serve o propósito de se adequar ao conteúdo do texto que, por sua vez, determina o caráter do discurso. Mudanças de dinâmicas e qualidade de som, além do estilo de apresentação são vinculados ao texto, pois apesar de serem produzidos vocalmente, são induzidos pelo texto (HARRÁN, 1997, p. 32). Quintiliano descreve como levantar o volume da voz expressa violência enquanto falar baixo representa calma; a qualidade do som da voz pode ser cheia, forte, rude, abafada e ressonante conforme o assunto. E o autor de *Retórica a Herênio* prevê que o tom de seriedade e dignidade demanda uma voz cheia, solene e comedida; o tom elucidativo seria com a voz relaxada e calma; o tom jocoso com a voz levemente trêmula (*idem*, p. 33-34). Ao descrever como a voz deve ajustar-se ao conteúdo do texto para não estar em desacordo com ele, Quintiliano recomenda que “dentro das mesmas frases e emoções podemos efetuar certas, embora não consideráveis, alterações na voz conforme demandam a dignidade das palavras e a natureza dos pensamentos, a conclusão ou o início da frase, ou a transição de uma frase para outra.”<sup>143</sup> A observação feita por Harrán (1997) de que Quintiliano aqui se refere não a grandes porções do texto, mas a trechos pequenos, isto é, modulações de uma frase para outra, dentro de uma frase só ou mesmo de uma palavra para outra, nos remete às recomendações feitas nos tratados barrocos sobre articulações, dinâmicas e gestos detalhistas e variados que visam imitar

---

<sup>142</sup> FANTHAM, Elaine. *Varietas and Satiety; De oratore 3.96-103 and the limits of ornatus. A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 6, no. 3, p. 275-290, verão, 1988, p. 276.

<sup>143</sup> *Within the same passages and the same emotions, we may make certain, though not considerable changes in the voice, according as the dignity of the words, the nature of the thoughts, the close or beginning of a phrase, or the transition to another phrase may demand.* HARRÁN, 1997, p. 33.  
 [...] *sed ut in iisdem partibus iisdemque adfectibus sint tamen quaedam non ita magnae vocis declinationes, prout aut verborum dignitas aut sententiarum natura aut depositio aut inceptio aut transitus postulabit.* Apud HARRÁN, 1997, p. 33.

uma boa declamação e não idear grandes linhas de fraseado como observamos mais tarde no Romantismo.<sup>144</sup>

A respeito de andamento ou tempo da fala, Quintiliano recomenda: “Devemos falar um tanto aceleradamente quando quisermos mostrar algo feito com verve; porém, sobre algo feito vagarosamente devemos desacelerar.”<sup>145</sup> Descrevendo os vários humores ou estados de espírito do discurso, ele diz:

Na alegria, a voz deve fluir de modo cheio, simples e jovial. No entanto, quando elevada à batalha, deve estender-se ao máximo, como se fosse, a todos os tendões. Na ira se torna atroz, áspera e densa e a respiração fica ofegante, pois o fôlego não se sustenta por muito tempo quando gasto de forma imoderada.<sup>146</sup>

A lista continua descrevendo o uso da voz em casos de ódio, conselho, promessa, consolação, medo, vergonha, exortação, pena, confiança, violência e compostura. Harrán (1997) comenta que todos estes estados de espírito possuem dinâmica, tom de voz, tempo e expressão geral próprios, e cita Cícero sugerindo que compaixão e tristeza devam ser expressas com a voz maleável, plena, hesitante e sombria; medo com a voz modesta, indecisa e desanimada; deleite com a voz exuberante, macia, tenra, alegre e vivaz; e finalmente que aborrecimento deve ser expresso com a voz séria sem provocar compaixão, efetuada em tom e expressão únicos (HARRÁN, 1997, p. 34-35).

A já referida adequação da música às palavras e ao conteúdo do texto de modo geral por parte do compositor foi fundamental para o desenvolvimento da música italiana durante o século XVI. A origem desta mudança pode ser atribuída à interpretação do *decorum* da *elocutio* no molde da descrição do uso da voz. O conceito de *decorum* trata justamente, embora não exclusivamente, da compatibilidade entre *res* e *verba*.

<sup>144</sup> Um bom resumo das características de fraseado em música retórica encontra-se em HAYNES, Bruce. *The End of Early Music – A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007, *passim*, especialmente p. 109 e TARLING, Judy. *Baroque String Playing – for ingenious learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000, *passim* e especialmente p. 9-17.

<sup>145</sup> *We should speak somewhat quickly when we wish to show something done with verve; yet for something done at leisure, we should slow down.*

*Strenue quod volumus ostendere factum, celeriuscule dicemus; et aliud otiose, retardabimus.* Apud HARRÁN, 1997, p. 34.

<sup>146</sup> [...] in joyful matters the voice, in its flow, should be full, simple, and rather jovial. When aroused to battle, though, it is exerted to its full strength and as it were in its every sinew. In anger it is violent, rough, coarse, and breathy, for the breath cannot not sustained for long when it is immoderately expended, [...].

*Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodammodo hilaris fluit; at in certamine erecta totis viribus et velut omnibus nervis intenditur. Atrox in ira et aspera ac densa et respiratione crebra; neque enim potest esse longus spiritus, cum immoderate effunditur.* Ibid.

É possível que a ideia do *decorum* também tenha influenciado a escolha de estilo e instrumentação mais adequados aos diferentes gêneros da música, além de incluir a seleção do tipo de música a ser apresentada conforme o lugar e a ocasião – ao ar livre, na corte ou nas igrejas e capelas. A própria acomodação do violino renascentista como instrumento usado em conjuntos que acompanhavam danças dentro e fora da corte e que tocava música vocal poderia ser considerada fruto do respeito ao decoro quando se optava por usá-lo apenas nestas circunstâncias. A ideia – perpetuada desde a Antiguidade – da inferioridade dos instrumentos de sopro em relação aos de corda, contribuiu para excluí-los da preferência da nobreza italiana; esta preferia se entreter com as violas da gamba, cuja sonoridade mais intimista se prestava bem para música contrapontística séria, gênero este muito apreciado e cultivado nas cortes.<sup>147</sup> Jambe de Fer<sup>148</sup> no tratado *Epitome musical* (1556) escreveu assim a respeito da viola da gamba: “Chamamos de violas aquelas com as quais os cavalheiros, comerciantes e outra gente de virtude passam seu tempo.”<sup>149</sup> Sobre o violino comenta: “O outro tipo se chama violino e é aquele que normalmente é usado em dança [...] Não lhes mostrarei o dito violino em figura, pois o podem considerar parecido com a viola, ainda mais que são poucas as pessoas que o usam, a não ser aqueles que dele vivem para o seu trabalho”.<sup>150</sup> Nesta comparação nota-se um certo desprezo pelo violino que é descrito como “muito mais rude no som”.<sup>151</sup>

Naturalmente, a conformidade com o caráter da música precisava ser observada pelo intérprete. A escolha de andamentos, tipos de articulação, arcadas, dedilhados e ornamentação é decisiva para a caracterização correta da música. No tratado *Regola Rubertina*, de 1542, Ganassi<sup>152</sup> escreve no capítulo II, ‘Do movimento do corpo’:

De acordo com palavras e música alegres, assim como palavras e música tristes, deve-se calcar o arco de maneira forte e suave e às vezes nem forte, nem suave, mas moderadamente conforme as palavras, e quando a música é triste conduzir o arco de modo gracioso e muitas vezes vibrar [*tremar*] o braço do arco e os dedos da mão esquerda [*del manico*] para fazer o efeito conforme a música triste e aflita. O contrário pode ser feito com o arco quando a música é alegre, pressionando o arco na proporção

<sup>147</sup> Desde Aristóteles, Platão e Plutarco até Castiglione (*Il Libro del cortegiano*, 1528). TARLING, 2004, p. 61.

<sup>148</sup> Philibert Jambe de Fer (ca. 1515-?), músico e compositor francês.

<sup>149</sup> *Nous appellons violes c’elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps.* JAMBE DE FER, 1556, p. 62.

<sup>150</sup> *L’autre sorte s’appelle violon & c’est celui duquel lon vse en dancierie communement...Je ne vous ay mis en figure ledict violon par ce que le pouuez considerer sus la viole, ioint qu’il se trouue peu de personnes qui en vse, si non ceux qui en vivent, par leur labeur.* Ibid., p. 63.

<sup>151</sup> [...] *beaucoup plus rude en son* [...] Ibid, p. 62.

<sup>152</sup> Silvestro (Sylvestro) Ganassi (1492-?) escreveu três tratados de técnica instrumental – talvez os únicos escritos especificamente sobre interpretação no século XVI: *Opera intitulata Fontegara*, 1535, sobre a flauta doce, *Regola Rubertina*, 1542 e *Letitione Seconda*, 1543, estes dois sobre a viola da gamba.

de tal música, e desta maneira fará o movimento dando o espírito ao instrumento na proporção de cada tipo de música. Este discurso te bastará, embora queira ser breve, muitas coisas eu poderia dizer: isto será suficiente, pois se considerar bem, terás o conhecimento e ficarás contente. Este meu raciocínio é tão relevante e necessário quanto são para o orador a coragem, a exclamação [voz], os gestos e movimentos, às vezes imitando o riso e o choro conforme o assunto e outras coisas convenientes. Se colocares a razão em ordem, verás que o orador não ri às palavras de choro; da mesma maneira, para a música alegre, o músico não usará uma arcada suave e movimentos similares de acordo com música triste, porque assim, a arte não imitaria a natureza; aconteceria uma difamação do verdadeiro efeito da arte que é imitar a natureza. Pois, em música, sempre se deve imitar o efeito tirado das palavras com todas as condições supraditas [...].<sup>153</sup>

Esta citação revela vários elementos importantes a respeito de interpretação musical nesta época. Em primeiro lugar, a referência à retórica por meio da determinação da compatibilidade entre o significado das palavras e o caráter da *execução* da música – *decorum* – e da comparação do músico com o orador; em segundo lugar, o conceito da imitação da natureza, e por último, a instrução prática/técnica de como usar o arco para alcançar estes objetivos. Percebemos claramente um paralelo entre as instruções instrumentais práticas de Ganassi e as recomendações para o uso da voz feitas pelos retóricos acima descritas.

Levando o *decorum* às últimas consequências, Ganassi vai além ao ordenar que a conduta corporal do músico como um todo precise estar de acordo com o feitio da música:

No capítulo precedente ensinou-se como segurar a viola e como ajudar para que o corpo seja preciso ao mover o braço e a mão; mover o corpo é necessário por duas razões: primeiro para não parecer ser de pedra, segundo por causa da música bem composta com base nas palavras, pois o seu movimento será adequado à música bem formada conforme as palavras, de modo que, se a música for agradável [*misteuole*] por meio das palavras, os membros farão o movimento conforme, e o olho como essencial para garantir o movimento adequado será acompanhado pelo peito e pela

---

<sup>153</sup> *Così nelle parole ouer musica allegra come parole e musica mesta, & hai da calcar l'arco forte: e pian e tal volta ne forte ne pian cioe mediocramēte come sera alle parole, e musica mesta operare l'archetto cō leggiadro modo, & alle fiata tremar il braccio de l'archetto, e le dita de la mano del manico per far l'effetto conforme all musica mesta & afflitta il contrario puoi debbe operar con ditto archetto, che è alla musica allegra calcar l'arco con modo proportionato a tal musica, & a questo modo verrai a far la mouentia & con dar il spirito all'istromento con proportiō conforme ad ogni sorte di musica, e questo discorso ti bastera volendo io seguitar la breuita molte cose si potria dire: ma questo ti bastera: perche se tu lo considerarai di molto verrai in cognitione che restarai contento, e questo mio ragionamento è in tanto proposito & necessario, quanto è ne l'oratore audatia esclamation gesti mouimenti, & alle volte imitar il ridere, & il pianger per la conformita de la materia, & altre cose conueniente: e se tu poni la raggione in regola non trovarai che l'oratore rida per le parole del pianto il simile il sonatore alla musica allegra non praticara l'archetto leggier, e mouimenti simili e conformi alla musica mesta perche l'arte non imiteria la natura, & seguiteria il denigrar il vero effetto de l'arte che è dimitar la natura, pero il si debbe sempre imitar l'effetto in musica cauato dalle parole con tutte le circonstantie sopraditte [...].* GANASSI, 1542, p. VI.

boca, e o queixo da face e do pescoço se inclinando, mais ou menos, em direção ao ombro de acordo com a necessidade do assunto formado por tais palavras.<sup>154</sup>

Estas recomendações gestuais também podem ter origem em tratados sobre retórica. Quintiliano chamava a lei dos gestos de *quironomia* e havia instruções para que houvesse compatibilidade entre o uso da voz, a expressão facial e os gestos corporais.<sup>155</sup>

#### 2.3.1.4 *Memoria*

O quarto *officium orationis* – *memoria* – diz respeito a técnicas de memorização, que se faziam necessárias numa época quando o registro por escrito de um discurso representava grandes desafios. No contexto de música na Renascença estes desafios, até certo ponto, já haviam sido superados, mas um outro aspecto da memória continua com grande relevância neste período. A criatividade que se manifestava na composição e na execução da música se valia do acervo de experiências e conhecimento prático armazenado na memória. Para o compositor a memória funciona como armazém para os *loci topici*<sup>156</sup> que são ideias fundamentais com as quais a criação se inicia. Decisões a respeito da peça sobre instrumentação, tonalidade, andamento, temas e características gerais – determinadas pelo conteúdo emocional do texto – precisavam ser tomadas de acordo com a função para a qual música era destinada. Para o músico instrumentista, assim como para o cantor, toda a vasta parte do fazer musical que constava de improvisação na forma de diminuição e outros ornamentos dependia da memória para ser aplicada de maneira adequada e de acordo com o *decorum*. Muito embora tenha vivido um século depois, o comentário sobre improvisação de Roger North<sup>157</sup> provavelmente tem validade retroativa quando afirma:

Não é de se esperar que um mestre inventa tudo que toca daquele jeito enquanto improvisa. Não, ele só repete aquelas passagens que estão na sua memória e que lhe

---

<sup>154</sup> *Per il capitolo precedente s'ha ammaestrato il tenir la viola & aggiutar la persona accio sia sucinta con mouere il braccio & mano, & è di necessita per duoi ragioni douersi mouere cō la persona: vno per non parer essere di pietra, l'altra per causa de la musica ben composta su le parole; però il mouere suo sera proportionato alla musica ben formata su le parole, doue se la musica sera misteuole per parole tal ancora gli membri fara la sua mouentia cōforme, e l'ochio come principal in giustificar la conforme mouentia sera compagnato dal peto e bocca, e mēto della faccia & il collo appressatti alla spalla piu e manco secondo il bisogno a simile suggietto formato a tal parole.* GANASSI, 1542, p. VI.

<sup>155</sup> TARLING, 2004, p. 130-135.

<sup>156</sup> Quintiliano os chamava de *sedes argumentorum*, sede dos argumentos.

<sup>157</sup> Roger North (1653-1734), jurista e biógrafo inglês; era músico amador e escrevia sobre vários aspectos da teoria musical, como estética, pedagogia e afinação.

são habituais. Mas a escolha, a aplicação e a conexão são dele, assim como a medida [...]. Estas passagens das quais se serve o improvisador são (pelas alterações dele mesmo) tão entrelaçadas a ponto de formar um estilo único e parecerá uma obra nova de um bom compositor, o melhor dos quais (como aqui ousou dizer) usa os métodos de algum improvisador e mais ou menos empresta melodias daqueles que o antecedem e com os quais tem mais afinidade [...], pois nenhum homem é inventor absoluto da arte, mas normalmente aproveita e acrescenta algo às invenções de antecessores.<sup>158</sup>

É preciso, novamente, ter em mente que, no século XVI e nos séculos seguintes, geralmente o compositor e o executor das obras eram a mesma pessoa. Este fato contribuiu para eliminar a necessidade de adicionar instruções sobre a interpretação da música. A falta destas instruções, em todos os casos, deixava o intérprete mais livre para usar a sua memória como fonte de imaginação para fazer a música escrita soar espontânea, onde a improvisação agia como um ducto da *inventio* à *dispositio* (HAYNES; BURGESS, 2016, p. 40).

### 2.3.1.5 Actio/pronuntiatio/executio

O último *officium* era dedicado àquilo que por muitos era considerado o mais importante: a apresentação,<sup>159</sup> isto é, a execução do discurso envolvendo a voz e o gesto.<sup>160</sup> Para os retóricos, não importa quão interessantes as ideias, quão bem organizadas e quão bem formuladas, se não receberem uma boa apresentação elas não convencem o ouvinte.<sup>161</sup> E Quintiliano foi a certo extremo ao afirmar que um discurso medíocre abrilhantado com o poder da boa apresentação terá um peso maior do que o melhor discurso privado dele.<sup>162</sup> Ele chega até a afirmar que o conteúdo do discurso é menos importante do que a apresentação dele, o que

---

<sup>158</sup> *It is not to be expected that a master invents all he plays in that manner [i.e., while improvising]. No, he doth but play over those passages that are in his memory and habituall to him. But the choice, application, and connexion are his, and so is the measure [...]. These passages which a voluntiere [i.e., improviser] serves himself of are (by transitions of his owne) so interwoven as to make one style, and will appear as a new work of a good composer, of whom the best (as I will venture to say here) useth the methods of a volunteire, and more or less borrows ayre from those that went before him, and such as he hath bin most conversant with [...] for no man is an absolute inventor of art, but commonly takes up and adds to the inventions of predecessors.* Apud HAYNES; BURGESS, 2016, p. 40.

<sup>159</sup> O uso do termo ‘apresentação’ pode parecer um pouco neutro, mas será usado para o termo *delivery* ou *performance* em inglês e *Vortrag* em alemão.

<sup>160</sup> Segundo Gallo, o tratamento da *pronuntiatio* era a parte da teoria retórica que oferecia os maiores motivos de relação com a teoria da música. GALLO, F. Alberto. *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale. Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 1, p. 38-46, jan.-mar., 1963, p. 38.

<sup>161</sup> Em *Retórica a Herênio*. HARRÁN, 1997, p. 24.

<sup>162</sup> [...] *a mediocre speech enhanced by the power of delivery will have greater weight than the best speech deprived of the same.*

*Equidem vel mediocre orationem commendatam viribus actionis adfirmarim plus habituram esse momenti quam optimam eadem illa destitutam. Ibid.*

poderia ser considerado um exagero (*idem.*, p. 25). Cícero chamou a habilidade de apresentação de fator dominante e considerou que o orador sem ela não valia nada, enquanto um orador tolerável com apresentação caprichada muitas vezes supera os melhores; ele também observou que o mesmo discurso apresentado por oradores diferentes apresentava resultados diferentes (TARLING, 2004, p. 101).

No final da Renascença a interpretação musical com influência da *pronuntiatio* da retórica era reconhecida. Referindo-se à voz de um jovem recitando um poema épico,<sup>163</sup> Angelo Poliziano numa carta a Pico della Mirandola<sup>164</sup> assim descreve:

Uma voz como se fosse nem lendo, nem cantando, porém na qual, percebendo as duas, não distingues nenhuma, variada de acordo com a demanda do lugar – ou uniforme, ou lamentosa, ora distinta, ora contínua, ora orgulhosa, ora fraca, ora suave, ora contente, ora lenta, ora excitada – sempre correta, sempre clara, sempre agradável. O gesto não é preguiçoso, não é sonolento, porém nem afetado, nem importuno.<sup>165</sup>

E Nicola Vicentino, depois de informar que às vezes se usa um certo procedimento nas composições que não se pode escrever com precisão, como piano e forte, rápido e lento para mostrar os afetos das emoções das palavras,<sup>166</sup> compara apresentação musical à ação do orador quando recomenda:

[...] deve-se mudar o andamento conforme as palavras, ora mais rápido, ora mais lento [...] e a experiência do orador, cujo modo observamos no discurso, o ensina, que ora

---

<sup>163</sup> Jody Enders afirma que durante o Medievo até o início da Renascença havia um nexo forte entre memória retórica, apresentação, música, alegoria e poesia que davam coerência à lírica medieval. Ela aponta evidências que indicam que os gêneros literários neste período podiam ser declamados, entoados ou mesmo cantados e que não havia uma distinção clara entre poesia e canto. Havia certa fluidez entre fala e canto ao ponto de os termos *cantare* e *dicere* serem usados alternadamente para ambos os modos de apresentação. Esta realidade era fundamentada na *ars memorandi* que era o nascedouro da mistura entre retórica, poesia e música. ENDERS, Jody. Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut's Remède de Fortune. *PMLA*, vol. 107, no. 3, *Special Topic: Performance*, p. 450-464, maio, 1992.

<sup>164</sup> Angelo Poliziano (1454-1494), humanista, poeta e filólogo; Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), humanista e filósofo.

<sup>165</sup> *Vox ipsa nec quasi legentis, nec quasi canentis, se in qua tamen utrumque sentires, neutrum discerneres, uarie tamen prout locus posceret, aut aequalis, aut inflexa, nunc distincta, nunc perpetua, nunc sublata, nunc deducta, nunc remissa, nunc contenta, nunc lenta, nunc incitata, semper emendata, semper clara, semper dulcis. Gestus non ociosus, non somniculosus, se nec uultuosus tamen ac molestus.*

*A voice neither quasi reading, nor quasi singing, in which, however, as you sense both, you distinguish neither, varied according as the place demands whether uplifting, depressing, striving, slow, excited-always correct, always clear, always sweet. The gesturing is not indifferent, not sluggish, though not affected or annoying. Apud PALISCA, 2006, p. 208.*

<sup>166</sup> [...] & qualche volta si usa un certo ordine di procedere nelle compositioni che non si può scriuere como sono ... per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole [...]. VICENTINO, 1555, p. 94.

fala forte, ora fraco, e mais lento, mais rápido e com isso comove assaz os ouvintes, e esta maneira de mudar o andamento faz bastante efeito na alma [...].<sup>167</sup>

Seria possível afirmar que no século XVI de fato havia envolvimento emocional por parte dos músicos em suas apresentações? E mais, existem evidências de que o público percebia e aprovava tal envolvimento? Tudo indica que sim. Pontus de Tyard (*Solitaire second*, 1555) fez a seguinte descrição da apresentação de um alaudista famoso:<sup>168</sup>

Após retiradas as mesas ele pegou um [alaúde] e como para testar as cordas, sentado no fim da mesa, se pôs a tocar uma fantasia. Ele mal havia movido o ar com três pinçadas quando rompeu as conversas iniciadas entre uns e outros dos convidados e, tendo-os obrigado a virar-lhe a face, donde estava, continuou com tão deleitosa destreza que aos poucos, com o seu modo divino de tocar, fazendo definhir as cordas de baixo de seus dedos, transportou todos que o ouviam numa tão graciosa melancolia que – um encostando a cabeça na mão apoiada no cotovelo, outro folgadoamente estendido numa postura corporal desleixada com a boca semiaberta e os olhos, fechados mais que pela metade, fixados (a julgar) nas cordas e com o queixo caído até o peito, disfarçando seu semblante da mais triste taciturnidade jamais vista – privados permaneceram de todo sentido a não ser a audição como se a alma, tendo abandonado todos os espaços dos sentidos, se tivesse retirado às orelhas para mais confortavelmente apreciar tão encantadora sinfonia: e eu creio que aí permaneceríamos se não ele mesmo, não sei como, de maneira arrebatadora tivesse ressuscitado as cordas, e pouco a pouco revigorado sua apresentação com uma força suave nos restituindo a alma e os sentimentos para o lugar de onde de nós os havia roubado, não sem deixar cada um de nós espantados como se fôssemos levados por um transporte extático por algum furor divino.<sup>169</sup>

Este relato extraordinário nos revela como um músico já nesta época possuía a capacidade de engajamento forte na sua performance e ainda aponta uma considerável

---

<sup>167</sup> [...] il moto della misura si dà muouere, secondo le parole, più tardo, & più presto [...] & la esperienza, dell' Oratore l'insegna, che si uede il modo che tiene nell'Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muoue assai gl'oditori, & questo modo di muouere la misura, fà effetto assai nell'animo, [...] VICENTINO, 1555, p. 94.

<sup>168</sup> Provavelmente trata-se de Francesco da Milano (1497-1543), alaudista e compositor italiano.

<sup>169</sup> Les tables leuees il en prent un, & comme pour tater les acors, se met, pres d'un bout de table, à rechercher une fantasie. Il n'ut esmu l'air de trois pinçades, qu'il ront les discours commencez entre les uns & les autres féties, & les ayât contreint tourner visage, la part ou il estoit, continue avec si rauissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne diuine façon de toucher, mourir les cordes sous ses dois, il transporte tous ceus qui l'escoutoient, en une si gracieuse melancolie, que l'un, apuiant sa teste en la main soutenue du coude: l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres: qui, d'une bouche entr'ouuerte & des yeus plus qu'à demi desclos, se clouant (ust on jugè) aus cordes, & qui d'un menton tombé sur la poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité q'on vit onques, demeuroient priuez de tout sentiment, ormis de l'ouïe, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensitifs, ce fust retiree au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si rauissante symphonie: & croy ... qu'encore y fußions nous, si lui mesmes, ne sáy je comment se rauissant, n'ust resuscité les cordes, & de peu à peu enuigourant d'une douce force son jeu, nous ust remis l'ame & les sentimens, au lieu d'ou il les auoit dérobez: non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fußions relevez d'un transport ecstasiq de quelque diuine fureur.

<http://le.luth.free.fr/Textes/tyard/titres/solitaire.html>, acesso 18.01.2018.



sensibilidade e receptividade por parte do público. Outro relato a respeito da presença de emoção na interpretação musical é de Otmar Luscinius<sup>170</sup> (*Musurgia seu praxis musicae*, 1536) que assim descreve as apresentações do seu professor de órgão Paul Hofhaimer:<sup>171</sup>

[...] Ao executar sua magnífica música, ele emprega rigor, e não menos graça. Ele não se prolonga em canções compridas causando repulsa, nem em brevidade desprezível. Não deixa de abrir o caminho para onde estender as suas mãos ou mente. Nada parece árido, nada frio ou exausto naquela harmonia angélica; além do mais, de veia fértil e rumo aberto, tudo está ardente e succulento. A suavidade das suas articulações é espantosa, e ele não estraga a majestade sublime da sua composição. Deveras não lhe basta que soe erudita pois deve também soar um tanto bela e florida. Todos os seus cantos têm ritmos tão perfeitos que, se de lá se tira uma parte, pela perfeição já perceberias claramente sua harmonia pobre. A sua variedade é tão imensa que é possível ouvi-lo por alguns anos cantar (tocar) e não se espantar tanto donde o oceano verte tantos rios quanto donde ele tira suas músicas.<sup>172</sup>

Notamos que o autor faz referência à capacidade do músico de criar variação e enfatiza o caráter caloroso e envolvente das suas apresentações. Tratando-se do órgão supomos que a variação tenha ocorrido por meio de diminuição, articulação e agógica.

A narração, rara nesta época, feita por Tinctoris, um dos mais importantes teóricos da música de então, mostra a experiência musical pessoal de uma apresentação de dois irmãos cegos tocando viola:<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Ou Otmar Nachtgall (1478/80-1537), humanista, teólogo, tradutor e músico alsaciano.

<sup>171</sup> Paul Hofhaimer (1459-1557), organista e compositor austríaco.

<sup>172</sup> [...] *In the execution of music, he showed just as much power as grace. He neither extended himself in long songs causing distaste, nor in despicable brevity. Wherever he turned his hands and mind to something, it flowed without interruption. Nothing appeared barren, cold, or wearied in that angelic harmony; full-blooded, in open streams everything glows and is full of vigor. The mobility of his fingers is marvellous, without however harming the majesty of his musical construction. It is not enough for him that something sound learned, it must be accompanied by grace and beauty. All of his songs are rhythmically so perfect that if one were to take this moment by itself, one would clearly hear the full harmony. His variety is so immense that one can listen to him singing for years on end and not wonder as much about how the ocean feeds all of the rivers, as about where he draws forth all of his melodies.*

[...] *Magna illi in re Musica gerenda inest grauitas, neque leporis minus. Non illum protensa in longum Camoena, ulli fastidiosum reddit, non breuitas despicabilem. Nihil non patente erumpit meatu, ubi ubi ille manus, animumque intenderit. Nihil ieunum apparet, nihil frigidum, at neque languet quippiam in illa angelica harmonia: quinimmo ubere uena, ac patente meatu, feruent et succulenta sunt omnia. Mira articulorum lenitas, non frangit sublimem illius modulandi maiestatem. Neque uero illi satis est eruditum resonasse, nisi etiam amoenum quiddam et floridum concinuerit. Carmine quaeuis adeo suis absoluta sunt numeris, ut si momentum inde ademeris, integritate sua destitutam plane iam harmoniam sentias. Varietas illi tam immensa, ut si hunc aliquot annis quispiam audiat canentem, non tam miretur, unde tot amnes euomat oceanus, quam unde ille depromat modos. Apud SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press. Edição do Kindle, 2011, p. 2.*

<sup>173</sup> No tratado *De inventione et usu musicae* (c. 1487). Segundo Boyden (1990), Tinctoris aqui se refere a uma viola renascentista.

...há pouco ouvi em Bruges dois irmãos cegos de Flandres, homens não menos eruditos em literatura que experientes em música, dos quais um se chamava Carolus e o outro Johannes, tocando junto neste tipo de viola, o primeiro as vozes superiores, o outro os tenores de muitas canções, de uma maneira tão hábil e tão graciosa que eu deveras jamais tive maior prazer numa melodia. E como a rabeca (se o músico for hábil e experiente) emite melodias parecidíssimas com aquelas, meu espírito (por alguma familiaridade oculta) é elevado a uma alegria tão similar possível. Por isso estes dois instrumentos são meus. Meus, digo eu, isto é, entre outras coisas por meio dos quais a minha alma se eleva a um estado de piedade, e que mais ardentemente inflamam o meu coração para a contemplação das alegrias celestiais. Deste modo tanto mais preferiria que fossem sempre reservados antes para coisas sacras e para a secreta consolação da alma, do que às vezes empregados em coisas profanas e festas públicas.<sup>174</sup>

Esta citação é extremamente relevante em vários aspectos. Em primeiro lugar porque revela um apreço profundo por instrumentos que poucas décadas depois se tornariam obsoletos, substituídos justamente pelo violino na função que ele preteria: coisas profanas e festas públicas. Outro aspecto significativo é o efeito emocional descrito, causado por instrumentos de corda sem a menção de voz e palavra. Por fim, a relação criada entre este efeito e a interpretação realizada por músicos hábeis, eruditos e experientes.

Podemos nos perguntar até que ponto os preceitos da *pronuntiatio* de fato foram aplicados à interpretação musical conforme as recomendações dos teóricos. Como argumento para a hipótese de que efetivamente tenham sido, podem nos ser úteis tratados espanhóis de retórica que versam sobre a execução de sermões ou prédicas. Nestes recomenda-se observar e imitar a interpretação de música para realizar um discurso religioso envolvente, emocional e

---

<sup>174</sup>[...] *a little time ago I heard at Bruges two blind brothers from Flanders, men no less educated in literature than experienced in music, of whom one was called Carolus and the other Johannes, sounding together on this kind of viol, the former the top parts and the latter the tenors of many songs, in so skilled [inward] and so pleasing [outward] a manner, that I have truly never found greater delight in any euphony [melodia]. And since the rebec emits melodies as like to those as can be, at least if the player is skilled and experienced, my spirit is roused to a joyfulness [laetitia] as similar as possible, by some secret association. These, therefore, are my instruments. Mine, I say, that is by which among other things my soul is transported to a mood of piety, and which most ardently inflame my heart to the contemplation of the heavenly joys. For that reason I would rather that these instruments were always reserved for sacred things, and for the secret consolations of the soul, than sometimes used for worldly affairs and public feasts. Apud WEGMAN, Rob C. Sense and Sensibility in Late-Medieval Music: Thoughts on Aesthetics and 'Authenticity'. Early Music, vol. 23, no. 2, maio, p. 298-304+306-308+310-312, 1995, p. 308.*  
 [...] *quod exiguo tempore lapso: duos fratres Orbos natione Flamingos: viros quidem non minus litteris eruditos quam in cantibus expertos: quorum uni Carolus: alteri Johannes nomina sunt. Brugis audiverim: illum supremam partem et hunc tenorem plurium cantilenarum: tam perite: tamque venuste hujusmodi viola consonantes: ut in ulla nunquam melodia: me profecto magis oblectaverim. Et quia rebecum (si sonitor artifex et expertus fuerit) modulos illis quam simillimos emittat: quibuslibet affectus spiritus mei (occulta quadam familiaritate) ad leticiam quam simillime excitantur. Hec itaque duo instrumenta mea sunt. mea inquam: hoc est quibus inter cetera: animus meus ad affectum pietatis assurgit: quaeque ad contemplationem gaudiorum supernorum: ardentissime cor meum inflammant. Quo mallet ea potius ad res sacras: et secreta animi solamina semper reservari: quam ad res profanas et publica festa interdum applicari.* [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV_TEXT.html), acesso 22.01.2018.

convvincente. No capítulo que trata da *pronuntiatio* no tratado *Rhetorica ecclesiasticae* de 1572, o frei dominicano Luís de Granada<sup>175</sup> relata o seguinte:

Há poucos dias deparei-me com um livro escrito em francês que tratava da arte e maneira de caçar; o qual entra tanto em detalhes com cada uma das regras desta arte, que com as mesmas notas que os músicos põem em seus papéis para cantar, designa a figura da voz e o som com o qual os caçadores devem chamar os cães e incitá-los à caça. Certamente admirei a diligência dos homens que não se contentaram em dar preceitos para isto, mas igualmente se propuseram, não falando senão escrevendo, a ensinar um certo gênero de voz e canto com que tivessem que ser chamados os animais. Pois se estes tomaram tanto cuidado e o aplicaram em coisa pouca, por que nós nos deixaremos atrás ao tratar da coisa mais importante de todas e sumamente necessária para os predicadores? Assim, não me contentarei em propor as observações e preceitos a este respeito que deram estes senhores eloquentíssimos que acima mencionei, senão [...] procurarei ilustrá-los e esclarecê-los com vários exemplos.<sup>176</sup>

Granada percebe que até para dar comandos a animais recomenda-se um uso musical da voz e se propõe a ensinar pregadores a fazer o mesmo. De modo semelhante a Vincenzo Galilei acima citado, Granada em outro trecho da mesma obra, recomenda a predicadores imitarem conversas animadas da rua que são movidas pelos verdadeiros afetos da alma, que mudam as figuras e tons de voz conforme a variedade destes afetos (BORGERDING, 1998, p. 596). Outro teólogo espanhol Diego de Estella (1524-1578) no manuscrito *Modo de predicar* (1570-1573) comparou a desafinação de um cantor à incompatibilidade entre o uso da voz e o conteúdo do sermão de um predicador, atestando que, em ambos os casos, a mensagem seria seriamente prejudicada perdendo força e eficácia e, como consequência não mais movendo os ouvintes (BORGERDING, 1998, p. 589; nota 13). O conterrâneo, predicador da corte, Francisco Terrones del Caño (1551-1613) na obra póstuma *Instrucción de predicadores* (1617) toma como analogia a maneira como o trompete é tocado de modo diferente para um jogo de vara,<sup>177</sup> para um alarme ou para uma procissão de penitentes, e sugere que se tempere a voz e o modo

---

<sup>175</sup> Luís de Granada (1504-1588), religioso espanhol, teólogo e escritor, que viveu a maior parte da sua vida em Portugal.

<sup>176</sup> *Pocos dias há di con un libro escrito en frances, que trataba del arte y manera de cazar; el cual descende tan por menudo á cada una de las reglas de esta arte, que con las mismas notas que los músicos ponen en sus papeles para cantar, designa la figura de voz y el sonido con que deben los cazadores llamar á los perros é incitarlos á caza. Admiré por cierto la diligencia de unos hombres que no se contentaron con dar preceptos para esto, sino que igualmente se propusieron, no hablando sino escribiendo, enseñar un cierto género de voz y canto con que hubiesen de ser llamados los animales. Pues si estos pusieron tanto cuidado y aplicacion en cosa de nonada, por qué nosotros nos quedaremos atras tratando de una cosa la mas importante de todas, y sumamente necesaria á los predicadores? Asi yo no me contentaré con proponer las observaciones y preceptos que acerca de esto han dado los varones elocuentísimos que mencioné arriba, sino [...] procuraré ilustrarlos y declararlos con varios ejemplos.* Apud BORGERDING, 1998, p. 587-588, nota 8.

<sup>177</sup> *Juego de caña* era um jogo militar de origem árabe popular na Espanha nos séculos XVI-XVIII que simulava ação bélica e combate.

de repreender conforme o auditório (*ibid.*). Assim como Granada e Estella, Terrones del Caño também adverte sobre os perigos da monotonia nos sermões e recomenda imitar os músicos a fim de obter variedade no discurso:

Quando o organista está para terminar, embora eu não seja músico, logo percebo, pois vai fazendo certas frases, que elas próprias dizem que vão parando. E ainda ao acabar uma consideração e um ponto dela, tampouco se deve deixar a voz pendurada no alto, senão, pelo menos na última sílaba, inflectir a voz que sirva de ponto e sinal que aquilo termina e outra coisa vai começar.<sup>178</sup>

Esta citação revela que mesmo um leigo em música percebia como um órgão, que não tem o recurso do uso da dinâmica para fins expressivos, provavelmente por meio de agógica, era capaz de servir de modelo para um orador. O fato de tratar-se de música instrumental, e não vocal, é significativo mostrando que a percepção de expressividade não se dava exclusivamente por meio da voz e palavras. Borgerding comenta que estes autores, apesar de não conhecerem as sutilezas da composição musical, entendiam a música que ouviam em termos da *pronuntiatio*. E ainda, o fato de que todas estas referências à música ocorrem em discussões acerca da *pronuntiatio*, e não em relação a tropos, figuras ou *dispositio* indica que, para estes predicadores, a música era percebida como variação sonora intimamente ligada à oratória que eles promoviam (BORGERDING, 1998, p. 590).

#### 2.3.1.6 Varietas

Na obra *Ética a Nicômaco*, Aristóteles afirma:

Não existe nada que é sempre agradável, pois a nossa natureza não é simples [...]. É por isso que deus sempre aprecia um prazer singelo e simples; pois não existe apenas uma atividade de movimento, mas também uma atividade de imobilidade; o prazer se encontra mais no descanso do que no movimento. Porém, como diz o poeta, ‘em todas as coisas a mudança é doce’ [...]<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> *Cuando el organista va acabando, aun que yo no soy músico, luego lo echo de ver, porque va haciendo ciertas cláusulas, que ellas mismas dicen que ya va parando. Y aun al acabar una consideración y un punto della, tampoco se ha de quedar la voz colgada en punto alto, sino tener, siquiera en la última sílaba, un poco de quiebro, que sirva de punto y señal que aquello se acaba y quiere entrar otro. Apud BORGERDING, 1998, p. 590, nota 15.*

<sup>179</sup> *There is no one thing that is always pleasant, because our nature is not simple [...]. This is why God always enjoys a single and simple pleasure; for there is not only an activity of movement but an activity of immobility, and pleasure is found more in rest than in movement. But ‘change in all things is sweet’, as the poet says [...]. Apud LOWINSKY, 1966, p. 171.*

E Cícero em *De partitionibus oratoriae* diz: “Pois um discurso se torna agradável quando menciona algo não visto, não ouvido ou novo. Pois tudo que é surpreendente deleita, e aquele discurso ao máximo move que excita a emoção da mente e que mostra o caráter amável do próprio orador [...]”<sup>180</sup> Aqui notamos a ênfase dada aos elementos surpresa e novidade para o propósito de agradar e mover o ouvinte, mas notavelmente também a importância de perceber e sentir o sujeito por trás da apresentação. Quintiliano também salienta os elementos de variedade e surpresa quando afirma: “Pois uma ideia causa alegria por meio da variedade, e assim como os olhos, por meio da visão, são mais atraídos por coisas diversificadas, assim para a mente sempre sobressai aquilo que se estende para o novo.”<sup>181</sup> Quintiliano tece comentários de grande sofisticação quando, ao referir-se à *pronuntiatio*, sugere que a primeira coisa a observar ao discursar seja a uniformidade (*aequalitas*) no sentido de evitar sobressaltos com sons e intervalos desiguais confundindo longos e breves, graves e agudos, fortes e fracos, assim claudicando pela deformidade da métrica (*inaequalitate horum omnium sicut pedum claudicet*); a segunda coisa a observar é a variedade (*varietas*), mas ele adverte que não se engane ninguém achando que a uniformidade seja o oposto de variedade, pois o oposto de uniformidade é deformidade (*inaequalitas*) e o oposto de variedade é como se fosse uma espécie de aspecto único (*quasi quidam unus aspectus*) (FARANDA; PECCHIURA, 2003, p. 568-569).

O conceito de *varietas* – variedade –, já algumas vezes referido até aqui, pode ser entendido como diversidade ou abundância no espectro sonoro, mas é na acepção de surpresa, imprevisibilidade e contraste, para evitar monotonia e saturação, que adquire o significado e importância para os fins expressivos almejados a partir do século XVI. Segundo Luko (2008), na Renascença, *varietas* pode abranger aspectos na composição como linhas melódicas imprevisíveis, mudanças rítmicas contínuas, diversidade harmônica, texturas contrastantes,

---

<sup>180</sup> *Fit etiam suavis oratio cum aliquid aut invisum aut inauditum aut novum dicas. Delectat enim quicquid est admirabile, maximeque movet ea quae motum aliquem animi miscet oratio, quaeque significat oratoris ipsius amabiles mores [...]* [http://www.intratext.com/IXT/LAT0217/\\_P1.HTM](http://www.intratext.com/IXT/LAT0217/_P1.HTM), acesso 19.02.2018.

*Attractive speech also happens when you say something unseen or unheard or new. For whatever surprises creates pleasure, and that speech is particularly stirring which excites some passion, and which indicates the lovable character of the orator himself [...].* Apud OLSON, S. Douglas (Ed.). *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014, p. 282.

<sup>181</sup> *Gaudet enim res varietate, et sicut oculi diversarum ad aspectu rerum magis detinentur, ita semper animis praestat, in quod se velut novum intendunt.* FARANDA, Rino; PECCHIURA, Piero (Ed.). *Marco Fabio Quintiliano. L'istituzione oratoria, volume secondo*. Torino: Unione tipografico-editrice Torinese, 2003, p. 274+276.

*Un argomento, infatti, riesce più attraente se è variato, e come gli occhi sono più attratti alla vista di oggetti diversi, così l'animo preferisce sempre ciò che lo possa interessare in quanto novo.* FARANDA; PECCHIURA, 2003, p. 277.

tratamento variado do *cantus firmus* e a justaposição de registros, modos e mensurações variados.

O conceito era principalmente associado à *elocutio*, mais precisamente no *ornatus*. Porém, nos tratados Retórica a Herênio e Do orador de Cícero, *varietas* é considerado um ideal de composição que concerne todas as fases de elaboração do discurso, incluindo a invenção do assunto inicial, a organização do discurso, memorização e apresentação para o público (LUKO, 2008, p. 100-101).<sup>182</sup> Com significados diferentes e específicos em cada área, *varietas* era valorizada como uma virtude estilística em âmbitos como arquitetura, arte, poesia e música (*ibid.*). Para obter *varietas*, os antigos manuais de oratória propõem que o orador de vez em quando abra mão de linguagem comum ou desvie do significado normal das palavras por meio das figuras do pensamento e figuras de linguagem; a mudança de significado e organização das palavras, que até poderia ser considerada gramaticalmente incorreta e semanticamente obscura, era tolerada e mesmo desejada para o propósito de conferir variedade em casos de repetição (*ibid.*, p. 107). Por analogia, no final do século XVI, regras do contraponto seriam quebradas ou expandidas para dar suporte ao texto e assim comover o ouvinte (cf. abaixo).

Como ilustração da preocupação com variedade nos desafios do contraponto, Tinctoris aponta solução para os casos quando o tenor cadencia repetidamente na mesma nota. Embora

<sup>182</sup> O artigo *Varietas and Satiety; De oratore 3.96–103 and the limits of ornatus* de Elaine Fantham (1988) traz algumas citações relevantes: Cícero: “Sucesso no discurso depende de sombra e profundidade para, por meio de **contraste**, aumentar a proeminência das suas características brilhantes. Devemos aprender tanto com a apresentação quanto com a composição do drama que varia e realça partes diferentes da fala.” (p. 277, grifo meu; a respeito de contraste, cf. nesta nota abaixo); ao tratar da origem e importância do ritmo da frase, Cícero enfatiza a sua função “para prazer e ouvidos ... para que, por meio de ritmo de linguagem e controle de som, poetas e músicos possam derrotar tédio com prazer” (p. 280); referindo-se ao *decorum* (*apte loqui* = falar adequadamente) e à *pronuntiatio*, Cícero afirma que propriedade (*apte loqui*) vai determinar o ajustamento do orador às circunstâncias ao variar entre os níveis grandioso, simples e médio de ornamentação. Isto se refletirá na apresentação do orador onde nada é mais agradável aos nossos ouvidos do que variedade e **contraste**; como *varietas* do tom e timbre da voz tanto preserva a voz como dá charme à apresentação do orador, mudando a voz frequentemente é tanto benéfico quanto agradável para o ouvinte. (p. 282, grifo meu).

Aristóteles incluía **mudança** (cf. nesta nota abaixo) entre as experiências agradáveis “pois uniformidade perpétua cria um excesso da condição normal.” (p. 285); Dionísio (c. 60-7 a.C., historiador e professor de retórica greco-romano) afirma: variação age contra monotonia “pois até coisas belas, como coisas de gosto doce, podem produzir saciedade por causa de sua uniformidade: mas quando abrilhantadas com variação, permanecem frescas indefinidamente”. (*Ibid.*); comparando dois pintores, Dionísio diz preferir os quadros que “contém mais detalhes e uma interação sutil de luz e sombra e são eficientes por causa das muitas nuances de cores.” (p. 286).

Dois aspectos apontados neste artigo merecem ser destacados: enquanto o conceito *varietas* deva ser aplicado para evitar monotonia e saciedade – assim contribuindo para expressividade – é notável que Cícero ainda usa um outro termo *vicissitudo* para uma variedade mais deliberada; o termo é traduzido por ‘mudança’ (inesperada, surpreendente) e ‘contraste’. (p. 281).

O outro aspecto a salientar diz respeito à afirmativa que ‘estilo e apresentação são inseparáveis’ (p. 287); Cícero reitera que é errado divorciar *actio* (*pronuntiatio*) da *elocutio*, o que corrobora e fortalece o argumento de que, para estudar a interpretação musical da música da Renascença – desprovida de literatura específica –, é indispensável olhar para a já mais rica literatura sobre a *elocutio*. Este argumento também é defendido por HARRÁN no artigo *Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance*, 1997.

ele reconheça que repetição (*redictae*) pode ter propósito e mérito retórico, ele aconselha a organizar as outras vozes de maneira cada vez diferente com intervalos e procedimentos de suspensão variados, assim evitando monotonia e tédio.<sup>183</sup> Repetição excessiva era considerada um vício (*vitium*), e tinha que ser contornada ou disfarçada quando inevitável (*ibid.*, p. 117-118). Este cuidado revela uma preocupação que vai além de correção (*puritas*) e clareza (*perspicuitas*) no contraponto, pois evidencia zelo e compromisso com equilíbrio e beleza visando eficiência persuasiva. Como não existe regra sem exceção, Tinctoris com base em leis retóricas, reconhece certa virtude em repetição quando esta serve para expressar alegria e felicidade.

Ao se referir a regras de contraponto, Tinctoris (1477) diz que:

[...] variedade deve ser diligentemente buscada em todo contraponto, pois, como diz Horácio em sua *Poetica*: 'um harpista que sempre tropeça na mesma corda é ridicularizado'. Assim como na arte do discurso, na opinião de Cícero, variedade muito agrada, da mesma maneira, em música polifônica, diversidade estimula a alma do ouvinte ao prazer intenso. Por isso Aristóteles na *Ética* não hesitou em afirmar que variedade é uma coisa muito prazerosa e a natureza do homem precisa dela.<sup>184</sup>

Tinctoris então comenta: quando atingida a verdadeira diversidade no canto pode-se suscitar de maneira veemente o deleite nas almas dos ouvintes (WEGMAN, 1995, p. 307). Lowinsky (1966) resume que Tinctoris, ao comparar música polifônica à retórica e à poética, o faz num nível de abstração discutindo o princípio geral de variedade e seu uso em vários gêneros de música (p. 155-156).

Na sua primeira grande obra *De pictura* de 1436, sobre pintura, o humanista Leon Battista Alberti<sup>185</sup> enfatiza a importância de variedade em arte de modo geral. Ele declara: “Como em comida e música, a novidade e a abundância sempre tanto agradam quanto são diferentes das coisas antigas e usuais, assim a alma se deleita com toda fartura e variedade. Por

---

<sup>183</sup> Zarlino faz exatamente a mesma observação em *Le istitutioni harmoniche* oitenta anos depois (1588); referindo-se à cadência recomenda: “Não devemos sempre colocá-la sobre a mesma nota, mas antes sobre notas diversas para que da variedade tenhamos mais agradável e deleitável harmonia.” *Ne la douemo por sempre in vn luogo; ma si bene in luoghi diuersi, accioche dalla varietà ne seguiti più grata & più diletteuole harmonia.* ZARLINO, 1588, p. 221.

<sup>184</sup> [...] variety should be most diligently searched for in all counterpoint, for as Horace has it in his *Poetica*: 'a harper is laughed at who always blunders on the same string.' As in the art of speech, in Cicero's opinion, variety pleases the listener greatly, so also in polyphonic music diversity stimulates the listener's soul to intense enjoyment. Hence Aristotle, in his *Ethics*, did not hesitate to assert that variety is a very pleasing thing and the nature of man stands in need of it. Apud LOWINSKY, 1966, p. 148-149.

<sup>185</sup> Leon Battista Alberti (1404 - 1474), escritor, arquiteto, urbanista, pintor, músico, poeta, linguista e escultor.

isso, em pintura, a fartura e variedade agradam.”<sup>186</sup> De modo sofisticado, esta citação expõe dois aspectos de pluralidade: *copia* que se refere a copiosidade, abundância ou quantidade das coisas, e *varietà* associada à qualidade das coisas – *copia et varietas rerum*. A declaração de Alberti acima continua:

Eu diria que aquela *istoria*<sup>187</sup> é a mais copiosa na qual em seus lugares são misturados velhos, jovens, moços, senhoras, moças, crianças, galinhas, cãezinhos, pássaros, cavalos, ovelhas, edifícios, províncias e todas as coisas similares; e elogiarei toda copiosidade que faça parte daquela *istoria*. E acontece que, onde alguém se encontra remirando todas as coisas, aí a copiosidade do pintor adquiriu muita graça.<sup>188</sup>

Mas a riqueza em si de elementos – copiosidade – não lhe é suficiente, pois Alberti recomenda que também haja variedade nos elementos similares, por exemplo, é aconselhável e bom que o quadro tenha muitas figuras humanas, mas é indispensável que cada uma destas seja apresentada de formas distintas. Alberti prossegue:

Mas eu quero esta copiosidade ornamentada com certa variedade, embora moderada e séria com dignidade e decência. Eu desaprovo aqueles pintores que querem parecer copiosos não deixando nada vazio, pois disseminam, não composição, mas confusão dissoluta; portanto, a *istoria* parece não fazer nada de digno, mas embrulhada num tumulto. E talvez a quem muito procura dignidade, em sua *istoria* agrade a solidão. Para os melhores, a carência de palavras costuma representar majestade onde fazem entender seus preceitos. Desta maneira um certo número adequado de corpos na *istoria* rende não pouca dignidade. Me desagrada a solidão na *istoria*, contudo não elogio abundância nenhuma que seja sem dignidade. Mas em toda *istoria* a variedade sempre foi agradável e sempre foi apreciada, principalmente aquela pintura na qual os corpos tenham poses muito dissimilares. Logo aí alguns estão eretos, apoiados em um pé, mostrando toda a face, com as mãos ao alto e os dedos alegres. Os outros tem o rosto virado e os braços pendurados com os pés juntos. E assim, a cada um a sua ação e flexão dos membros: alguns sentados, outros posados sobre um joelho só, outros deitados. E, se assim for permitido, que algum esteja nu, e alguns seminus e semivestidos, mas sempre sem abrir mão da vergonha e da honradez.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> *Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antiche e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace.* ALBERTI, 1998, p. 29.

<sup>187</sup> Para Alberti, *istoria* era o gênero de pintura de nível máximo cujos motivos eram cenas literárias, históricas ou bíblicas. LUKO, 2008, p. 127.

<sup>188</sup> *Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose: e loderò io qualunque copia quale s'appartenga a quella istoria. E interviene, dove chi guarda soprasta rimirando tutte le cose, ivi la copia del pittore acquisti molta grazia.* ALBERTI, 1998, p. 29.

<sup>189</sup> *Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia. Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto*



Luko (2008) conclui e observa que para Alberti *copia rerum* se refere à quantidade de elementos diferentes no quadro, e *varietas rerum* descreve diferenças qualitativas entre elementos semelhantes.

Quando Tinctoris se refere à quantidade e qualidade, ele apresenta um pensamento semelhante e análogo no caso da música:

Também, qualquer compositor ou improvisador [...] sendo o maior gênio, pode atingir esta diversidade se ele compuser ou improvisar ora com uma quantidade, ora com outra, ora com uma perfeição, ora com outra, ora em uma proporção, ora em outra, ora com um intervalo [melódico], ora com outro, ora com suspensão, ora não, ora com imitações,<sup>190</sup> ora não, ora com pausas, ora sem, ora com diminuições, ora sem [...] tampouco entram tantas e tais variedades numa *chanson* quanto tantas e tais num moteto, nem tantas e tais num moteto quanto tantas e tais numa missa. Portanto, cada obra composta deve ser diversa na sua qualidade e quantidade, assim como mostra um número infinito de obras, obras criadas, não apenas por mim, mas também por inumeráveis compositores que ora florescem.<sup>191</sup>

E quando fala dos gêneros *chanson*, moteto e missa, estabelece uma hierarquização com uma sofisticação crescente na composição de acordo com os níveis de variedade.<sup>192</sup>

Alberti e Tinctoris se fundamentam na retórica antiga que divide o estilo retórico em dois níveis básicos: *varietas* de ideias (quais ideias a apresentar) e *varietas* de expressão (como apresentá-las), identificadas respectivamente como *res* e *verba*.<sup>193</sup> Para os autores da Antiguidade, abundância ou variedade de *res* (ideias e argumentos) e de *verba* (palavras e

---

*avilupata. E forse chi molto cercherà dignità in sua storia, a costui piacerà la solitudine. Suole ad i prencipi la carestia delle parole tenere maestà, dove fanno intendere suoi precetti. Così in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria, pure né però laudo copia alcuna quale sia senza dignità. Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. Agli altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi aggiunti. E così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. E se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi e parte vestiti, ma sempre si serva alla vergogna e alla pudicizia. Ibid.*

<sup>190</sup> Tinctoris com *perfectio* quer dizer cadência, com *proportio* intervalo vertical, *coniunctio* intervalo melódico, com *syncopa* suspensão. LUKO, 2008.

<sup>191</sup> Also, any composer or improviser [...] of the greatest genius may achieve this diversity if he either composes or improvises now by one quantity, then by another, now by one perfection, then by another, now by one proportion, then by another, now by one melodic interval, then by another, now with [suspensions], then without [suspensions], now with fuga, then without fuga, now with pauses, then without pauses, now diminished, now [plain]... nor do so many and such varieties enter into one *chanson* as so many and such in a motet, nor so many and such in one motet as so many and such in one mass. Every composed work, therefore, must be diverse in its quality and quantity, just as an infinite number of works show, works brought out, not only by me, but also by innumerable composers flourishing in the present age. Apud LUKO, 2008, p. 129.

<sup>192</sup> Três níveis de estilo retórico – simples, médio e grandioso – são previstos nos tratados retóricos antigos. Cf. FANTHAM, 1988, p. 281-282.

<sup>193</sup> Cf. nota 140.

expressões) eram cruciais tanto para a escrita do discurso como para a sua apresentação (LUKO, 2008, p. 130).

A importância dada a todo tipo de variedade em música para o efeito de expressividade continua no século XVI. Vicentino (1555) sugere usar mudança de andamento para variar conforme o sentido das palavras; diz ele:

[...] e às vezes se usa uma certa maneira nas composições que não se pode escrever, quer dizer o declamar piano e forte, o declamar rápido e lento, e conforme as palavras mover a medida [mudar o tempo] para mostrar os afetos das paixões das palavras e da harmonia; para alguns, não lhes parecerá algo estranho tal modo de mudar o tempo juntos, todos cantando enquanto se entendem no conjunto onde se tenha que mudar o tempo, que não será nenhum erro; e a composição cantada com a mudança de tempo é muito mais agraciada com aquela **variedade** do que sem **variar** e seguir até o fim; e experiência com esta maneira fará todos seguros, mas nas obras vernáculas ver-se-á que tal procedimento agradará mais aos ouvintes do que quando o tempo continua sempre de um modo só; o andamento deve se mover segundo as palavras, ora mais lento, ora mais rápido [...]<sup>194</sup> (grifo meu).

Ao instruir a respeito do melhor uso dos vários modos e tipos de graus e saltos na composição, Vicentino recomenda:

[...] de maneira que esta mistura de vários graus e saltos, que são acompanhados de bela maneira de consonâncias, produz uma bela composição de harmonia, e quanto mais graus se mudam nas composições, mais atento deixa o ouvinte, e mais o (co)move, do que quando a composição caminha sempre de grau e salto de uma só maneira; e cada vez que o compositor compor os modos diatônicos, cromáticos e enarmônicos simples, sem misturar com outros gêneros, ou mesmo outras espécies, seja de um ou de outro, aquela composição não deleitará tanto quanto aquela que tem muita variedade de graus; portanto, se a variedade dos graus e saltos tanto agrada aos homens, não se pode negar que a diversidade de muito mais graus e muito mais saltos não deleite os ouvidos; e por esta razão se conclui que a composição que tem muitos graus diferentes e saltos variados agradará muito.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> [...] & qualche uolta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scriuere. come sono, il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muouere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia, ad alcuno non li parrà cosa strana tal modo di mutar misura, tutti à un tratto cantando mentre che nel concerto s'intendino, oue si habbi da mutar misura che non sarà errore alcuno, & la compositione cantata, con la mutatione della misura è molto gratiata, con quella uarieta, che senza uariare, & seguire al fine, & l'esperienza di tal modo farà certo ognuno, però nelle cose uolgari si ritrouerà che tal procedere piacerà più à gl'oditori, che la misura continua sempre à un modo, & il moto della misura si dà muouere, secondo le parole, più tardo, & più presto [...] VICENTINO, 1555, p. 94.

<sup>195</sup> [...] di maniera che questa commistione di **uarij** gradi & salti, che con bell'ordine di consonanze accompagnati sono; fanno buono contento d'armonia, et come piu gradi si mutano nelle compositioni, fa piu attento l'oditore, & lo muoue piu, che quando la compstione camina sempre per ordine de gradi e di salti in un modo; & ogni uolta ch'il compositore comporrà gli modi Diatonici, & gli Cromatici, & gli Enarmonici semplici senza commistione d'altri generi, ouero d'altri spetie, d'uno, ò d'altro; quella compositione non diletterà tanto quanto farà quella

As argumentações de Vicentino – esta última um tanto circular – não deixam de ser contundentes em favor de um modo de compor que se utiliza de todos os meios possíveis para mover e surpreender o ouvinte. A semântica do texto parece ser um meio, ou mesmo pretexto, para o propósito maior que é criar variação no espectro sonoro; explorando a rica paleta de imagens que a palavra é capaz de gerar para produzir o máximo de exuberância, diversidade e pluralidade de som.<sup>196</sup>

## 2.4 IMITAÇÃO DA VOZ

Uma das justificativas para tratar a fundo a expressão vocal desta época em todos os seus aspectos – mesmo que o objeto principal de estudo seja instrumental, cordas, o violino – é a insistente recomendação feita pelos teóricos para que a voz humana seja tomada como modelo. Desde a emissão de sons com a sua capacidade quase ilimitada de maleabilidade para variação de volume, tessitura, ataque consonantal e cor vogal, até o uso cognitivo destes recursos para formar frases com sentido semântico, a voz era considerada o instrumento insuperável para expressar ou imitar as paixões humanas. Obviamente, o aumento, no decorrer do século XVI, da importância do texto como o elemento principal da conjuntura musical contribuiu fortemente para isto.

A desconfiança em relação à música puramente instrumental era grande e tinha raízes na Antiguidade. Um dos interlocutores do diálogo *Leis* de Platão aponta que, quando música é “tocada por instrumentos de corda e flautas sozinhos sem canto [torna-se] extremamente difícil saber o que deve significar ritmo e harmonia sem fala, e qual objeto de mérito eles imitam e representam. A conclusão é inevitável: tais práticas atraem o gosto do idiota da vila.”<sup>197</sup> Nos primeiros séculos da igreja cristã até o final do Medievo, alguns dos seus principais

---

*che haurà molta uarietà de gradi: adunque se la uarietà de i gradi & salti diletta tanto à gli huomini, non si può negare che la diuersità de molti piu gradi, & molti piu salti non diletta à gl'orecchi; & per tal ragione si conclude, che la compositione che haurà molti gradi differenti, & salti uariati diletterà molto.* VICENTINO, 1555, p. 65. (grifo meu).

<sup>196</sup> Martha Feldman no artigo *The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal* (1989) afirma que referências a *variazione* no contraponto era recorrente nos tratados de Giovanni del Lago (*Breve introductione di musica misurata*, 1540) e de Zarlino (*Istitvitioni harmoniche*, 1558). FELDMAN, Martha. *The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal*. In: GALLAGHER, Sean (Ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. New York: Routledge, 2016, p. 611-646, *passim*.

<sup>197</sup> [...] *by stringed instruments and pipes on their own without singers [if becomes] extraordinarily difficult to know what the rhythm and harmony without speech are supposed to signify and what worthwhile object they imitate and represent. The conclusion is inevitable: such practices appeal to the taste of the village idiot.* Apud BONDS, 2014, p. 59.

representantes como Tomás de Aquino (1225-1274) desaprovavam a prática instrumental julgando-a inútil por apelar apenas para o prazer. Vincenzo Galilei demonstra certa reserva perante a música instrumental, considerada de natureza artificial, quando afirma:

[...] que se o fim das práticas modernas é [...] deleitar com a diversidade das consonâncias o sentido da audição, e se tal propriedade de o titilar, que aliás, tampouco se pode verdadeiramente chamar de deleite, aí há um simples pedaço de madeira côncavo sobre o qual são estendidas quatro, seis ou mais cordas de intestinos de um ou outro animal bruto, dispostas segundo a natureza dos números harmônicos, ou uma tal quantidade de canos naturais, ou mesmo artificialmente feitos de madeira, de metal ou outro, divididos em tamanhos proporcionais e convenientes, dentro dos quais sopra um pouco de ar enquanto em seguida são tocados ou percutidos pela mão tosca e ignorante de qualquer humano vil e idiota; deixe-lhes este fim de deleitar com a diversidade de acordes destes instrumentos, porque privados de sentido, de (e)moção, de intelecto, de fala, de discurso, de razão e de alma, não são de outra coisa capazes. Mas os homens que são da natureza dotados de todas estas belas, nobres e excelentes partes procuram por meio destes não apenas deleitar, mas como bons imitadores dos antigos, também serem úteis, pois para isto são aptos; porque agindo diferentemente, agem contra a natureza que é ministério de Deus.<sup>198</sup>

No entanto, a crítica de Galilei aqui se refere aos instrumentos usados apenas com o propósito de deleitar o ouvido sem um aprofundamento por meio de investigação a respeito da sua utilidade, e utilidade para Galilei é servir às palavras (GALILEI, 1581, p. 86-87).

Na realidade, a imitação da voz humana, por parte dos instrumentistas, foi se tornando um ideal absoluto nesta época. No tratado *Opera intitolata Fontegara* de 1535, Ganassi descreve como esta imitação pode acontecer comparando-a ao trabalho de um pintor:

Vós deveis saber como todos os instrumentos musicais em relação e comparação à voz humana são menos dignos, portanto, forçar-nos-emos a aprender com ela e a imitá-la; daí poderias dizer: como será possível, sendo que ela expressa toda fala, pois creio que a dita flauta jamais será igual a esta voz humana; e eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita cada coisa criada pela natureza com variação de cores, da mesma maneira com tais instrumentos de sopro e de corda poderás imitar a fala da voz humana; e se verdadeiramente o pintor imita os efeitos da natureza com as várias cores é porque a voz humana também produz várias cores, essa ainda varia

---

<sup>198</sup> [...] che se il fine de moderni pratici è . . . il dilettere con la diuersità delle consonanze il senso dell'vdito, & se tal proprietà di solleticarlo, che non si può ne anco con verità chiamare diletto altramente, l'ha vn semplice pezzo di legno concauo, sopra il quale siano tese quattro, sei, ò piu corde d'intestini di bruto animale ò d'altro; disposte secondo la natura degli harmonici numeri; oueramente vna tal quantità di canne naturali, ò pure artitiosamente fatte di legno, di metallo, ò d'altro; diuise in proportionate & conuenienti misure, d'entro le quali spiri qnalche poco d'aria, mentre che elle sono poscia tocche & percosse da rozza & indotta mano di qual si voglia vile & idiota huomo; lascisi questo fine del dilettere cō la diuersità de loro accordi ad essi strumēti; perche sendo priui di senso, di moto, d'intelletto, di parlare, di discorso, di ragione, & d'anima; non sono di piu oltre capaci: ma gli huomini che sono dalla natura stati dotati di tutte queste belle nobili, & eccellenti parti, cerchino col mezzo di esse non solo di dilettere, ma come imitatori de buoni antichi, di giouare insieme, poiche acciò sono atti; perche altramente facendo, fanno contro la natura, che è ministra di Dio. GALILEI, 1581, p. 86.

com o seu tubo com mais ou menos ousadia e expressões variadas; e se o pintor imita os efeitos da natureza com cores variadas, o instrumento imitará a fala da voz humana com a medida do sopro e escurecimento da língua com a ajuda dos dentes. E eu tive a experiência de ouvir outros músicos se fazendo entender tocando as palavras de modo que facilmente poder-se-ia dizer que àquele instrumento não faltava nada senão a forma do corpo humano, assim como se diz do quadro bem feito que só lhe falta a respiração. De maneira que podem estar certos de suas condições, pelas razões alegadas, de poder imitar a fala.<sup>199</sup>

No tratado *Il vero modo di diminuir* de 1584, Girolamo dalla Casa adverte os instrumentistas – neste caso o cornetista – ao improvisarem por meio de diminuições, para “com a diminuição fazerem pouca coisa, mas boa. De modo que cada um se esforce para um belo som, boa articulação e boa diminuição, e para imitar a voz humana o mais possível.”<sup>200</sup> Luigi Zenobi descreve de forma minuciosa as características de um bom cantor e depois enfatiza que todo instrumentista – aqui incluindo o violinista – deve apresentar as mesmas habilidades.<sup>201</sup>

Praticamente todos os tratados sobre ornamentação conhecidos do século XVI destinam as instruções tanto para a voz como para os instrumentos de sopro e cordas, explicitando que a obra seja para todo tipo de instrumento (*per ogni sorte di stromenti*) e a simples voz (*la semplice voce*).<sup>202</sup> Também é significativo que os conjuntos instrumentais da época – os chamados *consorts* de flautas doces, violas da gamba ou violinos – eram construídos em tamanhos variados conforme a tessitura e correspondendo à divisão da voz humana em baixo,

---

<sup>199</sup> *Voi hauete a sapere cõe tutti li instrumenti musicali sono rispetto & cõparatione ala uoce humana mãcho degni p tanto noi si afforzeremo da q̃lla ìparare & imitarla: onde tu potresti dire cõe sara possibile conciosia cosa che essa proferisce ogni parlare dil che nō credo che dito flauto mai sia simile ad essa humana voce & io te rispondo che cosi come il degno & pfetto dipintor imita ogni cosa creata ala natura con la uariation di colori cosi con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferire che fa la humana uoce: & che il sia la uerita il dipintor imita li effetti dela natura cõ li uarii colori & q̃sto pche la produse uarii colori il simile la uoce humana anchora essa uaria con la tuba sua con piu e manco audacia & cõ uarii pferiri: & si il dipintore imita li effetti de natura cõ uarii colori lo instrumẽto ìmitera il proferir della humana uoce cõ la proportion del fiato & offuscation della lingua con lo agiuto de deti & di q̃sto ne o fatto esperiẽtia & audito da altri sonatori farsi intẽdere cõ il suo sonar le pole di essa cosa che si poteua bẽ dire a q̃llo instrõ nō mãcarli altro che la forma dil corpo humano si cõe si dice ala pintura bẽ fatta nō mãcarli solũ il fiato: si che haueti a essere certi del suo termine p dite rason de poter imitar il plar.* GANASSI, 1535, cap. i.

<sup>200</sup> *Poi nella Minuta far poca robba, ma buona. Si che ogn'uno tendi al bel stromento, alla bella lingua, & alla bella Minuta, & ad imitar piu la uoce humana, che sia possibile.* dalla CASA, 1584.

<sup>201</sup> Cf. abaixo o subcap. 2.6 O músico perfeito.

<sup>202</sup> Entre outros são eles: *Opera intitolata Fontegara* (Veneza, 1535) de Silvestro de Ganassi; *Tratado de glosas sobre clausulas* (Roma, 1553) de Diego Ortiz; *Delle lettere...Libri due* (Nápoles, 1562) de Giovanni Camillo Maffei; *Il vero modo de diminuir* (Veneza, 1584) de Girolamo dalla Casa; *Ricercare, Passaggi et Cadentie* (Veneza, 1585) de Giovanni Bassano; *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (Veneza, 1592) de Richardo Rognono; *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro ... a far passaggi* (Roma 1593 [ou 1603?]) de Giovanni Luca Conforto; *Regoli, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Veneza, 1594) de Giovanni Battista Bovicelli.

tenor, alto e soprano. A razão disso era poder tocar a música polifônica vocal, seja puramente instrumental, seja misturado com vozes.<sup>203</sup>

Mas de que maneira – na prática – será que esta imitação da voz era realizada pelos instrumentos? Já foi apontado como, por meio da ideia retórica do *decorum*, a música tinha que estar em compatibilidade com o texto, o caráter da música tinha que espelhar ou reforçar o caráter do conteúdo do texto. Num primeiro momento, este propósito dizia respeito aos primeiros três passos da construção retórica – *inventio*, *dispositio* e *elocutio* – ou seja, à composição no seu estado de notação, organizada em elementos melódicos, rítmicos e harmônicos. Resta a parte, considerada por muitos, como vimos, a mais importante, que dizia respeito à *pronuntiatio*: a realização da notação em som.

Novamente recorremos a Ganassi que em *La Fontegara*, 1535 apresenta propostas detalhadas de articulações produzidas por meio da língua para a flauta doce.<sup>204</sup> Com combinações de consoantes e vogais Ganassi sugere uma imitação da pronúncia do canto, ou mesmo da fala. Apenas para elucidar a sofisticação das instruções e sem entrar em detalhes técnicos, serão aqui apresentadas as várias opções que constam nos capítulos 5 a 8 do tratado.<sup>205</sup> O movimento da língua produz vários efeitos por meio de sílabas variadas, e destes são considerados originais as três seguintes: *te che te che te che*<sup>206</sup> (causa um efeito cru e áspero), *lere lere lere le* (efeito agradável e plano) e o intermediário *tere tere tere te* (que combina a dureza do *te* do primeiro e a ternura do *re* do segundo). A partir destes originais deriva-se uma variedade de possibilidades que é aplicada de acordo com o caráter desejado. Ganassi a lista numa espécie de resumo:

<i>Teche teche teche teche</i>	<i>Tere tere tere tere tere</i>	<i>Lere lere lere lere lere</i>
<i>Tacha teche tichi tocho tuchu</i>	<i>Tara tere tiri toro turu</i>	<i>Lara lere liri loro luru</i>
<i>Dacha decche dichich docho duchu</i>	<i>Dara dare dari daro daru</i>	<i>Chara chare chari charo charu</i>

<sup>203</sup> Cf. cap. 3 abaixo.

<sup>204</sup> O subtítulo desta obra indica que as instruções contidas podem ser úteis a todo instrumento de sopro e corda e ainda a quem se deleita com o canto [... *il quale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto ...*]. As instruções de Ganassi referentes a instrumentos de corda serão tratadas no capítulo 3.

<sup>205</sup> Para trabalhos mais detalhados a respeito de *La Fontegara*, ver: AGUILAR, Patrícia Michelini. *FALA FLAUTA: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008 e TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *SILVESTRO GANASSI: OBRA INTITULADA FONTEGARA. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

<sup>206</sup> Em italiano *ch* antes de *e* e *i* é pronunciado como [k], ou seja, *che* = [ke] ou [que] e *chi* = [ki] ou [qui].

Quando por meio de muito estudo estas sílabas são executadas com velocidade, fica suprimida a última vogal aumentando as opções assim: *tar ter tir tor tur; dar der dir dor dur; char cher chir chor chur; ghar gher ghir ghor ghur*<sup>207</sup> e *lar ler lir lor lur*. Outra opção indicada para notas rápidas (ou talvez mais e menos *staccatas*) são *t t t t t* e *d d d d d*, suprimindo qualquer vogal.

A variedade de possibilidades indicada é impressionante e revela uma preocupação grande em aproximar a articulação instrumental com a pluralidade sonora da fala e do canto. Evidentemente, a proximidade da flauta com a voz é considerável, uma vez que nos dois casos a produção do som se dá por meio do sopro ou da respiração e a língua. Além da descrição detalhada das articulações possíveis, Ganassi apresenta três fatores que contribuem para a imitação da voz humana, que ele chama de ‘o tocar artificioso’:<sup>208</sup> *imitazione, prontezza dal fiato* e *galanteria dal tremolo*. Resumidamente esclarecemos que o primeiro se refere à imitação da maneira como a voz cria sutilezas dinâmicas, isto é, crescendo e diminuindo a partir de um volume médio e aplicando efeitos (acentos) suaves e vivazes de acordo com as palavras (GANASSI, 1535, cap. 2, 23 e 24). O segundo fator diz respeito à prontidão do sopro, isto é, à maneira de regular o sopro para que a imitação da voz aconteça no nível de quantificação do som, partindo de uma dinâmica mediana que possa crescer e diminuir e efetuar vários graus de acentuação; percebemos a valorização de contraste quando o autor fala em sopro pianíssimo (*quietíssimo*) e fortíssimo (*superbíssimo*) (*id.*, cap. 24). O terceiro fator faz alusão às sutilezas das várias maneiras de executar o trilo (*tremolo*): este pode ser efetuado com intervalos que variam de mais ou menos uma terça (*una terza & piu e mancho*) no caso de caráter vivaz e aumentado (*galanteria uiuace & augmentata*), passa pelo tom ou menos (*tuono e manco*), quando neutro (*mediocre*), podendo ser de mais ou menos de um semitom (*semituono & piu e mancho parte dun semituono*) quando suave e calmo (*suaue & placabile*). Notamos novamente o conceito retórico de *decorum* – compatibilidade de caráter – quando Ganassi associa o intervalo de terça à alegria e semitom à serenidade. Curiosíssima é a graduação intervalar descendente praticamente por microtom. Finalmente tem que ser destacada a recomendação de Ganassi para que todos estes fatores sejam bem coordenados e coerentes (*[...] per tanto se la imitatione sera suaue ouer placabile o uiuace el simile sara la prontezza & galanteria [...]*), e que todos os efeitos aplicados o sejam com boa discríção (*discritione bona*) (*ibid.*).

---

<sup>207</sup> Em italiano *gh* antes de *e* e *i* preserva a pronúncia da letra *g* como [gue], isto é, *ghe* = [gue] e *ghi* = [gui]. Teoricamente o *h* não seria necessário antes de *a*, *o* e *u*, mas Ganassi o coloca em todas as sílabas.

<sup>208</sup> *Il sonare artificioso*.

Este exemplo de Ganassi mostrando uma tentativa prática e engenhosa de imitação instrumental da voz humana será complementado com um estudo do entendimento e do conceito da voz humana prevalecente na Renascença. Buscaremos entender como se julgava possível realizar esta imitação.<sup>209</sup>

## 2.5 O CONCEITO DE VOX E O SOM DA PALAVRA

De acordo com o dicionário de música alemão Riemann, uma das acepções da palavra latina *vox* ou *uox*, que vem de *vocare* = chamar, se refere à voz humana;<sup>210</sup> e, num sentido mais amplo, a tudo que – como som que traz significado – emana de um ser vivo ou **objeto**, por meio da capacidade própria de produção de som, isto é, inclui a voz animal ou o **som de um instrumento** (grifo meu).<sup>211</sup> Segundo Tinctoris, *vox* ainda na Renascença significava ‘som produzido natural- ou artificialmente’ (*Vox est sonus naturaliter aut artificialiter prolatus*),<sup>212</sup> sendo *naturaliter* pela voz humana e *artificialiter* pelo instrumento. Joseph Dyer (2007) mostra como, durante a Idade Média, a música era posicionada na classificação do conhecimento, apresentando tabelas, de diversos autores, com listagem das várias áreas da ciência que então ocupavam a mente dos estudiosos.<sup>213</sup> Já Boécio, em *De instistutione musica*, definiu o terceiro tipo de música – sendo os dois primeiros *musica mundana* e *musica humana* – como aquela que, de algum modo, é estabelecida por instrumentos (*quae in quibusdam constituta est instrumentis*): música gerida por tensão como nos instrumentos de cordas, ou por respiração como no *aulos* (curiosamente a voz não é explicitamente mencionada), ou aquela ativada por água, além daquela gerida por meio de percussão (DYER, 2007, p. 15). Fundamentados na divisão estabelecida por Boécio, Hugh of St. Victor (1096-1141) no *Didascalicon de studio legendi*, Raoul de Longchamp (c. 1155-c. 1215) na parte *Musica* dos seus comentários sobre o poema *Anticlaudianus* do seu professor Alain de Lisle, Dominicus Gundissalinus (c. 1115 - após 1190) no tratado *De divisione philosophie...*, Robert Kilwardly (c. 1215-1279) no tratado

<sup>209</sup> O tema deste subcapítulo ainda será aprofundado abaixo no subcap. 3.3 Da voz para o instrumento.

<sup>210</sup> É importante frisar que *vox* no contexto musical tinha outros significados também: a sílaba na solmização, ou a altura da nota num contexto polifônico (inglês: *pitch*).

<sup>211</sup> **Vox** (lat., von *vocare*, rufen; entsprechend griech. φωνή oder φθόγος), die menschliche Stimme, in weiterem Sinne alles, was – als sinntragender Laut – von einem Lebewesen oder Gegenstand durch das ihm wesenseigene Vermögen zur Tonerzeugung ausgeht, also auch die Stimme eines Tieres, der Ton eines Instruments usw. EGGBRECHT, H. H. (Ed.). *Riemann Musiklexicon. Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

<sup>212</sup> *Apud* JUDD, Cristle Collins (Ed.). *Musical Theory in the Renaissance*. New York: Routledge, 2013, p. 235.

<sup>213</sup> DYER, Joseph. The Place of *Musica* in Medieval Classifications of Knowledge. *The Journal of Musicology*, vol. 24, no. 1 inverno, p. 3-71, 2007, *passim*.



*De ortu scientiarum* além do tratado anônimo *Accessus philosophorum* (1230-1240) todos ao se referirem à *musica instrumentalis* incluem a voz humana como instrumento natural junto com os instrumentos artificiais, isto é, construídos pela mão do homem (*ibid*). A voz era considerada um instrumento, embora de origem e caráter distintos.

Ainda no século XVI notamos uma percepção semelhante no pensamento de Zarlino. Ao definir a música, ele começa dividindo-a em duas partes: a ‘animástica’<sup>214</sup> e a orgânica. Diz Zarlino:

[...] Música não é outra coisa a não ser harmonia; [...] existem duas sortes de música: animástica e orgânica. Uma é harmonia que nasce da composição de várias coisas conjuntas unidas em um corpo na medida em que entre elas haja discrepâncias como é a mistura dos quatro elementos e mesmo de outras qualidades num corpo animado. A outra é harmonia que pode nascer de vários instrumentos. E essa de novo partiremos em dois: porque existem dois tipos de instrumentos, isto é, naturais e artificiais. Os naturais são aquelas partes que concorrem para a formação das vozes; são elas a garganta, o palato, a língua, os lábios, os dentes e finalmente os pulmões, formados pela natureza. Sendo estas partes movidas pela vontade, e do movimento destas, nasce o som, e do som nasce o falar; depois nasce a modulação, ou seja, o cantar. E desta maneira, pelo movimento do corpo, pela **razão do som** e pelas palavras acomodadas ao canto, faz-se harmonia perfeita, e nasce a música chamada harmônica ou natural. Os instrumentos artificiais são invenções humanas, derivam da arte e formam a música artificiada [feita com arte] que é aquela harmonia que nasce de instrumentos similares; essa se faz de três maneiras: isto é, nasce de instrumentos que geram som com sopro natural, ou artificiado, como órgãos, flautas, trompetes e similares; ou de instrumentos de corda que não necessitam de sopro, como cistres, liras, alaúdes, arpícoros (espécie de espineta), saltérios e similares, os quais são percutidos com os dedos ou plectros ou então são tocados com arcos. Nasce finalmente de instrumentos de percussão, como tambores, campanas e outros similares que se fazem de madeira côncava com peles de animais por cima esticados e de metal, que são percutidos com qualquer coisa. De modo que a [música] artificiada se encontra de três sortes, de sopro, de corda e de percussão (grifo meu).<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Segundo Gozza (2000, p. 11), o termo ‘animástico’, usado por Zarlino, se refere à ideia de Platão da *alma mundi* e abrange os conceitos de Boécio de *musica mundana* e *musica humana*.

<sup>215</sup> [...] *Musica non è altro che Harmonia;...la Musica essere di due sorti, Animastica, & Organica. L'vna è harmonia, che nasce dalla compositione di varie cose congiunte insieme in vn corpo; auenga che tra loro siano discrepanti; come è la mistura de i quattro Elementi, ouero di altre qualità in vn corpo animato. L'altra è harmonia, che può nascere da varij istrumenti. Et questa di nuouo partiremo in due: percioche si ritrouano due sorti d'istrumenti, cioè Naturali & Artificiali. Li naturali sono quelle parti che concorrono alla formation delle voci; come sono la Gola, il Palato, la Lingua, le Labbra, li Denti, e finalmente il Polmone, dalla natura formate. Le qual parti essendo mosse dalla Voluntà, & dal mouimento di esse nascendone il suono, & dal suono il Parlare; nasce poi la Modulatione, ouero il Cantare: & così per il mouimento del corpo, per la ragione dal suono, & per le parole accomodate al Canto, si fa perfetta l'harmonia, & nasce la Musica detta Harmonica, o Naturale. Gli istrumenti artificiali sono inuentioni humane, deriuano dall'Arte, & formano la Musica arteficiata, che è quella harmonia, che nasce da simili istrumenti; & questa si fa in tre modi: percioche o nasce da istrumenti, che rendon suono con fiato naturale, o arteficiato; come Organi, Pifferi, Trombe, & simili; ouero da istrumenti da chorde, oue non fa dibisogno fiato; come Cetere, Lire, Leuti, Arpichordi, Dolcimeli, & simili; li quali dalle dita, & dalle penne sono percofi; ouero si sonano con archetti. Nasce vltimamente da istrumenti da battere; come Tamburi, Taballi, Campane, & altre simili, che di legno concauo & di pelle di animali sopra tirrate, & di metallo si fanno; quando da qual si voglia cosa siano percofi. Di modo che l'arteficiata si troua di tre sorti, Da fiato, Da chorde, & Da battere; [...]* ZARLINO, 1558, p. 10-11.

Vemos que Zarlino considera o som da voz humana resultado da cooperação, ou ação simultânea, de vários órgãos do corpo humano definidos como ‘instrumentos’ naturais. Talvez não seja por acaso que esta descrição, quase *ipsis litteris*, ecoa o tratado anônimo *Tractatus quidam de philosophia et partibus eius* do final do século XII que sugere que música vocal envolve nove instrumentos naturais: dois pulmões, língua, garganta, quatro dentes principais e lábios (DYER, 2007, p. 29). A coincidência pode ser um indício de uma opinião generalizada no período de que a voz humana tinha relevância como geradora de som – num nível instrumental – independentemente da semântica das palavras e frases que proferia, seja falando, seja cantando. E este fato, por sua vez, facilitou e promoveu a ideia da imitação, por parte dos instrumentos, da voz, uma vez constatada sua quase ilimitada mescla de maleabilidade e multiplicidade.

Não deixa de ser intrigante que Zarlino inclui ‘a razão do som’ (*ragione del suono*) nos elementos que geram a ‘música harmônica ou natural’. Como ele já menciona a ação do corpo (o ato físico de cantar) e o efeito das palavras (conteúdo do texto), a ‘razão do som’ parece se referir ao efeito puro- ou abstratamente sonoro – instrumental – da voz.

A atribuição de algum tipo de significado ao som em si também pode ser percebida nas ideias literárias de Pietro Bembo<sup>216</sup> e Girolamo Mei.<sup>217</sup> Notamos que estas ideias revelam reconhecer na voz humana uma certa ‘instrumentalidade’, ou seja, os autores creem observar nela a capacidade de mover a alma por meio da sua habilidade de produzir consoantes, simples e múltiplos, vogais, acentuações rítmicas e tessituras variadas.

Com o tratado *Prose della volgar lingua* (1525), Bembo faz uma decisiva contribuição para o uso da língua vernácula italiana como língua literária, tomando como modelo para tal a poesia de Petrarca e a prosa de Boccaccio. Ao estudar as revisões que Petrarca fazia em alguns dos seus poemas, Bembo reparou que, sem alterar a ideia ou a imagem, o autor trocava palavras que mudavam a sonoridade do verso. As palavras têm qualidades sonoras diferentes e Bembo as descreve como podendo ser soltas, lânguidas, convenientes, densas, apertadas/fechadas, cheias/gordas, secas, suaves, ásperas, mudas, barulhentas, lentas, ágeis, vedadas, escorregadias,

---

<sup>216</sup> Pietro Bembo (1470-1547), gramático, escritor, humanista, historiador e cardeal.

<sup>217</sup> Girolamo Mei (1519-1594), humanista e historiador da música. Mei foi o primeiro, na Renascença, a estudar a fundo aspectos importantes da música grega como a história e a teoria dos *tonoi* e *harmoniae* que de forma equivocada foram associados aos modos eclesiásticos no Medievo e na Renascença. Por meio de correspondência teve forte influência sobre o pensamento de Vincenzo Galilei como crítico do seu professor Zarlino. Foi um dos principais pensadores por trás do desenvolvimento da monodia em função da sua influência na *Camerata Fiorentina*.

antiquadas e novas.<sup>218</sup> Bembo divide estas qualidades em dois grupos – categorias – com características distintas, a saber, gravidade (*gravità*) e deleite (*piacevolezza*): “sob a gravidade coloco a honestidade, a dignidade, a majestade, a magnificência, a grandeza e seus similares; sob o deleite restrinjo a graça, a suavidade, o encanto, a doçura, as brincadeiras, os gracejos e outros desta maneira.”<sup>219</sup> Bembo deixa claro que são três as coisas que preenchem e cumprem as duas categorias gravidade e deleite: o som,<sup>220</sup> o número e a variação.<sup>221</sup>

Bembo então explica o som de cada letra iniciando com as vogais em ordem decrescente de qualidade: a, e, i, o, u. A letra *a* rende o melhor som pela maior abertura dos lábios e maior quantidade de espírito (*spirito*) lançado ao céu; a letra *u* é a pior, porque o círculo formado pelos lábios esticados ao pronunciá-la tira dignidade da boca e do espírito. Em geral a vogal longa é preferível à curta porque sai com espírito mais espaçoso e pleno.<sup>222</sup> Bembo em seguida faz uma avaliação similar das consoantes, julgando a letra *z* de boníssimo espírito, a *s* de sonoridade antes espessa do que pura; a mais doce, macia, delicada e agradável é a *l*; contrariamente, a *r* é áspera embora de espírito generoso; no meio dessas encontram-se as letras *m* e *n* com som lunado e cornudo dentro das palavras (*sic*); a *f* rende um som espesso e cheio; o mesmo, embora mais viva, ocorre com a *g*; a mesma característica possui a *c*, só que mais deselegante (*impedito*); puras e elegantes são as letras *b* e *d*; *p* e *t* mais elegantes ainda e quando juntas são expeditíssimas; e por fim, a letra *q* de som pobre e morto (BEMBO, 1525, p., XXVIII). Ao referir-se aos poderes das letras, Bembo comenta

[...] que conforme cada voz as contém, assim ela é ora grave, ora ligeira, quando áspera, quando macia, quando de um jeito e quando de outro; e assim como são os jeitos das vozes que compõe alguma escrita, tal é o som que da mistura delas sai, tanto na prosa quanto no verso, e às vezes gera gravidade e às vezes deleite.<sup>223</sup>

<sup>218</sup> [...] *sciolte, languide, conueneuole, dense, riserrate, pingui, aride, morbide, ruuide, mutole, strepitanti, tarde, ratte, impedito, sdruciolose, oltra modo, nuoue*. BEMBO, 1525, p. XXIII.

<sup>219</sup> [...] *sotto la grauità ripongo l'honestà, la dignità, la maesta, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza ristringo la gratia, la soauità, la uaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera*. BEMBO, 1525, p. XXVIII.

<sup>220</sup> Também pode se tratar de ‘rima’, porém repare que na citação da nota 223, Bembo se refere ao som tanto da prosa, que não teria rima, como ao do verso.

<sup>221</sup> [...] *la Grauita et la Piacevolezza: e le cose poi, che empiono et compiono queste due parti, son tre, il Suono, il Numero, la Variatione, [...]*. Ibid.

<sup>222</sup> *Et queste tutte molto miglior spirito rendono, quando la sillaba loro è lunga, che quando ella è brieve: perciò che con piu spatioso spirito escono in quella guisa et piu pieno, che in questa*. Ibid.

<sup>223</sup> [...] *che secondamente che ciascuna uoce le ha in se, così ella è hora grave, hora leggiera, quando aspera, quando molle, quando d'una guisa e quando d'altra; e quali sono poi le guise delle uoci, che fanno alcuna scrittura; tale è il suono, che del mescolamento di loro esce, o nella prosa, o nel uerso, e talhora gravita genera e talhora piacevolezza*. BEMBO, 1525, p. XXVIII-XXIX.

O termo ‘número’ diz respeito ao ritmo, isto é, o comprimento das vogais e às acentuações das palavras, e conforme a colocação dos acentos a percepção da palavra pode ser de gravidade, deleite ou temperança; assim, para Bembo, palavras proparoxítonas são deleitosas, as oxítonas são ponderosas e graves, e as paroxítonas temperadas.<sup>224</sup> E referindo-se à disposição dos acentos, ele completa:

[...] e às vezes dá gravidade às vozes, quando de vogais e consoantes apropriados estão cheias; e às vezes deleite quando tanto de consoantes quanto de vogais estão despidas ou muito pobres, ou quando daqueles entre eles que servem para o deleite estão suficientemente cobertas e vestidas.<sup>225</sup>

Dean (1969) repara que nesta nova doutrina bembiana de propriedade – *decorum* – ocorre uma reversão no uso das palavras. Tradicionalmente as palavras eram empregadas exclusivamente de acordo com o significado convencionado delas, sem um necessário nexo entre o som que produzem e este significado. Bembo não reduzia seu interesse pela palavra a sua função de nomear coisas, mas a valorizava pela sonoridade ‘afetiva’. Por meio de ritmo e som a palavra gerava qualidade de *gravità* ou *piacevolezza*, ou seja, som em si pode ser funcional. E assim chega perto do princípio de que não existe conteúdo ou significado até que estes sejam estabelecidos em som e ritmo; uma mudança no ritmo ou no som pode alterar o significado do falado (DEAN, 1969, p. 69-70).

Dean (1969, p. 69), Palisca (1985, p. 356-357), Feldman (2016, p. 613) e McKinney (2010, p. 110) todos afirmam que as ideias de Bembo expostas no *Prose della volgar lingua* tiveram influência na composição dos madrigais em meados do século XVI, principalmente no caso da obra *Musica nova* de Adrian Willaert. McKinney sugere que a influência, neste caso, se deu de forma indireta no sentido de que, se o som e ritmo de palavras pode transmitir significado – como afirma Bembo – para Willaert, o som da música pode fazer o mesmo, no caso dele principalmente por meio de sua teoria de efeitos intervalares aplicados de acordo com o significado do texto (MCKINNEY, 2010, p. 112-117).<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> MACE, Dean T. Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal. *The Musical Quarterly*, vol. 55, no. 1, p. 65-86, 1969, p. 70.

<sup>225</sup> [...] et talhora grauita dona alle uoci, quando elle di uocali et di consonanti a cio fare acconcie sono ripiene; et talhora piaceuolezza: quando et di consonanti e di uocali o sono ignude e pouere molto, o di quelle di loro, che alla piaceuolezza seruono, a bastanza coperte e uestite. BEMBO, 1525, p. XXXII.

<sup>226</sup> Cf. subcap. 2.2.

O terceiro fator a contribuir para *gravità* e *piacevolezza*, além de som e número, é a variação. Na realidade trata-se da maneira como a gravidade e o deleite precisam ser constantemente intercalados por meio de troca de afetos composicionais, sons, palavras, tamanho de palavras e acentos. O objetivo era a manutenção do interesse estilístico e, mais ainda, a preservação do *decorum* estilístico (FELDMAN, 2016, p. 613).<sup>227</sup>

Bembo também teve grande influência sobre outros teóricos em obras sobre poética nas décadas a seguir. Percebemos isto no cuidado com a eufonia – o elemento sonoro poético – e na preocupação com variedade no tratado *Della poetica* (1536) de Bernardino Daniello<sup>228</sup> quando diz:

Assim, ao querer fazer com que as suas composições correspondam aos ouvidos criteriosos daqueles que as lerem ou ouvirem, não diferentemente que diante de seus olhos faz o construtor de um muro, é necessário que primeiramente escolha aquelas palavras que condizem com os assuntos dos quais pretende tratar. E depois de fazer esta escolha, chega-se à composição destas palavras colocando uma mais sonora com outra menos, e misturando ora uma nobre e séria com outra ordinária e leve e palavras truncadas com inteiras. Além disso, também é preciso verificar quais palavras soam e ressoam melhor, seja no início, no meio ou no fim e então bem colocá-las ante-, inter- e pospondo-as, terminando ora com este substantivo, ora com aquele verbo com vogais variadas; e isto não apenas em diversas pessoas e números, mas também de várias formas. Isso, mais do que qualquer outro escritor nesta língua, observou maravilhosamente o Petrarca em todos aqueles lugares de verbos onde cabia variação [...]<sup>229</sup>

Outro admirador de Petrarca, Antonio Sebastiano Minturno,<sup>230</sup> no tratado *L'arte poetica* (1563) apresenta ideias semelhantes que ressaltam as texturas fonéticas na poesia afirmando:

Porque como as sílabas compostas de letras mais ressoantes são mais claras (brilhantes), assim as palavras feitas de sílabas mais sonoras enchem mais os ouvidos: e quanto mais tem de espírito cada uma, tanto mais bela é de se ouvir. E aquilo que

<sup>227</sup> Cf. subcap. 2.3.1.6 *Varietas*

<sup>228</sup> Bernardino Daniello (c.1500-1565) poeta e crítico literário, comentarista de Dante e Petrarca. Residia e trabalhava em Veneza.

<sup>229</sup> *Così, volendo voi fare che le vostre composizioni al giudizioso orecchio di coloro che quelle leggeranno o ver ascolteranno corrispondino, non altrimenti ch'agli occhi dello edificatore faccia quel cotal muro, è necessario che voi prima eleggiate quelle voci che più a quelle cose che voi di trattar intendete si convenghino. E fatto che voi questa scelta avrete, vengasi poi alla composizione di esse voci, ponendone quando una più sonora con una meno, e mescolandone ora un'alta e grave con una bassa e leggera, e le tronche con l'inter. Et oltre a ciò è da vedere anco quali meglio suonino e rispondino, o nel principio o nel mezzo o nel fine, e sì fattamente porle che tornino bene, preponendo, interponendo e posponendo, e terminando ora questo nome, ora quel verbo in diverse vocali; e questo non solamente in diverse persone e numeri, ma et in diverse guise. Il che via più ch'alcun altro in questa lingua scrittore, osservò meravigliosamente il Petrarca in que' luoghi tutti del verbo ove variazione poteva cadere [...]* DANIELLO, Bernardino. *Della poetica*. In: WEINBERG, Bernard (Ed.). *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 1. Bari: Laterza, p. 229-318, 1970, p. 307.

<sup>230</sup> Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574), poeta, crítico literário e humanista.

faz a junção das sílabas também faz a composição das palavras, juntando com uma ou com outra para que soe melhor.<sup>231</sup>

Notamos nestas últimas citações – sem menção ao conteúdo – referências claras ao aspecto sonoro da poesia, fato este que indica que a poesia era predominantemente, senão exclusivamente, apreciada em contextos de recitação, seja pública, seja individual ou particular.<sup>232</sup> A musicóloga Elena Abramov-van Rijk comenta que estes preceitos soam verdadeiramente musicais: o poeta deve levar em consideração o resultado fonético da poesia do mesmo modo que o músico se preocupa com os mínimos detalhes do fazer musical. Na seguinte citação ela chama a atenção para a maneira como Minturno sugere um modelo para a composição dos versos com o intuito de obter um efeito sonoro bonito além de emocional (ABRAMOV-VAN RIJK, 2016, p. 54):

Portanto, componha o verso com palavras de duas sílabas sem perder nenhuma vogal, ou não sem alguma das longas, como doce temperamento da gravidade, ou mesmo com alguma partícula de uma sílaba para torná-lo mais vigoroso, e às vezes denso para juntar mais lentidão lá onde o assunto o exige.<sup>233</sup>

Palisca (1985, p. 356) também comenta que a sensibilidade e importância dada ao som das palavras não se restringia a Bembo, Petrarca e seus seguidores diretos. Após asseverar o forte nexos entre poesia e música afirmando que quem quisesse separar os dois ficaria com o corpo separado da alma,<sup>234</sup> Zarlino observa que Virgílio, em sua poesia, adapta o som das palavras escolhidas ao caráter do assunto tratado:

Virgílio [...] acomoda a própria sonoridade do verso com tal artifício que deveras parece que com o som das palavras põe diante dos olhos as coisas das quais vem a tratar; de modo que quando fala de amor, o vemos artificialmente ter escolhido palavras suaves, doces, agradáveis e para o ouvido sumamente prezadas; e quando lhe era necessário cantar um fato de armas, descrever uma batalha naval, um acidente

---

<sup>231</sup> *Perciòchè come le sillabe composte di lettere più risonanti sono più chiare, così le parole fatte di sillabe più sonore empiono più gli orecchi: e quanto di spirito ha più ciascuna, tanto è più bella ad udire. E quel che fa il congiungimento delle sillabe, fa anco la composizione delle parole, che giunta qual con una, e qual con altra meglio risuoni. Apud ABRAMOV-VAN RIJK, Elena. *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*. New York: Routledge, 2016, p. 54.*

<sup>232</sup> Cf. subcapítulo 2.7 a respeito de oralidade.

<sup>233</sup> *Componga dunque il verso di voci di due sillabe pur che alcuna vocale vi se ne perda, o non senza alcuna delle lunghe, come dolce temperamento della gravità, over con qualche particella d'una sillaba per dargli più nervo, e talvolta spesso per aggiungerli tardità la dove la materia il richiegga. Apud ABRAMOV-VAN RIJK, 2016, p. 54.*

<sup>234</sup> [...] *la poesia ben si vede con la musica esser tanto congiunta, che chiunque da questa separar la volesse, resterebbe quasi corpo separato dall'anima. ZARLONI, 1558, p. 5.*

marítimo ou coisa parecida, onde entram derramamentos de sangue, iras, desprezos e dissabores da alma e toda coisa odiosa, escolheu palavras duras, ásperas e desagradáveis; de modo que ao ouvi-los e pronunciá-los causam espanto.<sup>235</sup>

Por ora apenas comentamos que quem está fazendo esta observação é um músico compositor e não um teórico literário. A importância deste fato será tratada no subcapítulo 3.3. Da voz para o instrumento.

Girolamo Mei foi conhecedor notável das teorias musicais gregas da Antiguidade e foi considerado um elo importantíssimo entre o humanismo na Itália do século XVI de modo geral e o humanismo musical da Camerata florentina que levou ao nascimento da ópera (PALISCA, 1954, p. 2). Mei era filólogo clássico e autor de tratados sobre prosa e poesia toscana nos quais trata do efeito de acento tonal da língua falada. Numa concepção de instrumentalidade vocal um pouco diferente da bembiana, Mei atribuía diferentes efeitos emocionais da fala no ouvinte conforme a altura – aguda, grave ou mediana – do tom da voz que recita (PALISCA, 2006, p. 188):

Pois como na fala se ouve manifesta- e principalmente a agudeza e a gravidade da voz, diferenças próprias, cujas fontes são a qualidade diversa de movimento, é preciso que o órgão sensorial, quando atingido, as ouça conforme o caráter de onde derivam, e, quando as percebe, represente um conceito todo semelhante à competência que lhe naturalmente é juiz. Portanto, a agudeza (como claramente mostram os músicos e como, aliás, acima mencionado) sendo gerada pelo poder e velocidade do movimento necessariamente não pode ter virtude senão de expressar e fazer aparecer a qualidade de afeto similar e correspondente à natureza daquele (movimento) e inteiramente diferente da gravidade cuja mãe, por assim dizer, é a lentidão e vagareza; e por isso, conseqüentemente, quanto mais uma vai superando a outra destas duas na percepção, tanto mais é necessário que se represente mais a virtude de uma do que da outra; e quando se as ouve como iguais aparece uma disposição mediana e temperada, dado que toda semelhança, quase naturalmente despertando paixões similares a si, sempre move no sujeito nascido para as receber afetos semelhantes, proporcionalmente à sua qualidade.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> *Virgilio accomoda la propria sonorità del verso con tale artificio, che propriamente pare, che col suono delle parole ponga davanti a gli occhi le cose, delle quali egli viene a trattare; di modo che doue parla d'amore, si vede artificiosamente hauer scielto alcune parole soavi, dolci, piaceuoli & all'vdito sommamente grate; & doue gli sia stato dibisogno cantare vn fatto d'arme, descriuere una pugna nauale, vna fortuna di mare, o simil cose, oue entrano spargimenti di sangue, ire, sdegni, dispiaceri d'animo, & ogni cosa odiosa, hà fatto scielta di parole dure, aspre & dispiaceuoli: di modo che nell'vdirle & proferirle areccano spauento.* ZARLONI, 1558, p. 5.

<sup>236</sup> *Poiche adunque nel' parlar si senton' manifestamente l'acutezza e grauità della uoce, sue proprie differenze, le quali hanno per la quasi fonte diuersa qualità di mouimento, di necessità, fà di mestiere che il sensorio, che percosso le dee sentire secondo la uirtù, onde esse hanno origine, quando egli le sente, ne rappresenti alla potenza, che naturalmente n'è giudice, concetto tutto simigliante. L'acutezza adunque essendo*

Mei sugere que há uma relação natural entre o estado emocional do orador e a altura da voz por ele usada: quando aguda, a voz expressa entusiasmo e vivacidade, quando grave, expressa sonolência e abatimento e quando mediana expressa calma e firmeza. Ademais, Mei propõe que haja uma correspondência direta entre a mensagem enviada e aquela recebida e percebida pelo ouvinte. De modo semelhante, a velocidade e a acentuação da fala influenciam no afeto criado. Aplicando este raciocínio à música, Mei afirma que

[...] os afetos são movidos nas almas dos outros como se representando diante deles, ou por objetos ou por memória, aqueles afetos cujas aparências se lhes fizeram surgir. Ora, isto não pode ser feito com a voz de outra maneira a não ser com aquelas suas qualidades de aguda, ou grave ou mediana que pela natureza lhe são atribuídas para este efeito, e que é um sinal verdadeiro e natural daquilo que os outros querem comover no ouvinte.<sup>237</sup>

A ideia de Mei é comunicar ou transferir sentimentos próprios, por meio de recursos puramente instrumentais da voz, para o ouvinte. Observamos a influência deste pensamento nas teorias de Vincenzo Galilei, que a respeito da música dos antigos afirmou que esta tinha por objetivo conduzir o ouvinte, por aquele meio, ao mesmo afeto que o do intérprete.<sup>238</sup>

A associação entre voz e instrumento e como eles emocionam fica evidente em outra citação de Mei:

Nasce esta força maior do espírito da qualidade natural de instrumentos musicais e outros participantes, os quais ao impeli-lo [espírito] o forçam ora mais ora menos de acordo com o arbítrio e o desenho da vontade que o comandam, como se fosse tocando as teclas naturais das cordas ou abrindo os furos da flauta.<sup>239</sup>

---

*(come apertamente dimostrano i musici, e' come poco sopra incidentemente s'è detto) generata dalla potenza e velocita del mouimento, necessariamente non può hauer' uirtù senon' d'exprimere e' far' apparir' qualità d'effetto simile e' respondente alla natura di quello, e' interamente diuersa dalla grauità, la cui quasi madre è la lentezza e tardità di lui, e perciò consequentemente quanto più l'una di queste due uien' soperchiando l'altra nell'udirsi tanto maggiormente è necessario che ui si rappresenti più la uirtù dell'una, che dell'altra; e che la doue le si senton' del pari si apparisca mezzana e temperata disposizione conciosia che ciascuna simiglianza, quasi destando naturalmente passioni simili a se, muoua nell'obietto nato al riceuergli proporzionatamente alla sua uirtù sempre affetti simiglianti. Apud PALISCA, 2006, p. 188.*

<sup>237</sup> [...] le affezioni si muovono negli animi altrui rapresentandosi loro quasi innanzi ò per obbjetto, ò per memoria que' tali affetti che da queste tali apparenze sono fatte lor apparire. Or questa con la voce altramente far non si puo che con quelle qualità di lei, sia ella, ò grave, ò acuta, ò mezzana che da la natura l'è stata appropriata per questo effetto, e che è nota propria e naturale di quello che altri vuol commuovere nel uditore. Apud PALISCA, 2006, p. 189.

<sup>238</sup> [...] il condurre altrui per quel mezzo nella medesima affettione di se stesso. GALILEI, 1581, p. 89. Cf. também subcapítulo 2.2 HUMANISMO a respeito de Ficino.

<sup>239</sup> Nasce questa forza maggior' e' dello spirito dalla uirtù natural' de musicali e' altri strumenti che u'interuengono, i quali nello spignier lo fuora lo uiolentano hor più e' hor' meno, secondo l'arbitrio e' disegno della uolontà, che comanda loro, quasi toccando i tasti naturali delle corde, o' aprendo i pertugi del flauto. Apud PALISCA, 1985, p. 354.



Na interpretação de Palisca (1985): por meio do espírito, isto é a respiração, o músico coloca mais ou menos pressão sobre o mecanismo vocal ou instrumento, produzindo notas agudas ou graves e assim controla o som do instrumento; e por meio do ar vibrando alcança o espírito do ouvinte, toca a sua sensibilidade e as teclas da sua consciência. Dessa maneira, a mensagem verbal do poeta é reforçada por meio de uma comunicação não-verbal e direta de emoção. Diferentemente de palavras que precisam de interpretação do intelecto, esta mensagem passa diretamente da respiração do orador ou do cantor para o ouvido que traduz os graus variados de movimento em sons agudos e graves. Mas o ar em movimento também afeta diretamente o espírito (PALISCA, 1985, p. 354-355).

Neste subcapítulo procurámos elucidar alguns dos pensamentos que podem estar por trás da recomendação aos instrumentistas de imitar a voz durante a Renascença; a ideia continuará valendo pelos séculos seguintes. No cerne da questão, em primeiro lugar, está o entendimento de que a voz humana – ela própria – é um instrumento, o mais natural e perfeito de todos.

## 2.6 O MÚSICO PERFEITO

Dada a grande sofisticação de pensamento acima evidenciada podemos nos perguntar: qual era o grau de sofisticação dos músicos no século XVI? Afora a qualidade dos instrumentos – no caso do violino ainda em processo de definição – é possível supor que o nível técnico e artístico dos melhores músicos possa ter correspondido à altura às ideias dos intelectuais pensadores sobre música? Considerando o carácter etéreo e efêmero do som, geralmente nem sequer notado em partitura, as perguntas evidentemente são difíceis de responder com qualquer medida de exatidão ou certeza; no entanto, uma tentativa de resposta vale a pena para verificarmos até que ponto os músicos, por um lado, eram cientes dos ideais dos teóricos e, por outro, eram capazes e empenhados em realizá-los. Existem documentos do início do século XVI que parcialmente avalizam uma tal suposição.

Por meio de uma petição constante em provisão do Conselho Geral da cidade de Brescia de 1508,<sup>240</sup> um grupo de músicos solicita que seja estabelecida uma comissão para escolher

---

<sup>240</sup> *Provvisione del Consiglio Generale*, 1507-1508, Brescia, Biblioteca Queriniana, Archivio Storico Civico, 521, fols. 72v-73r, 26 de fev., 1508. *Apud* HILL, John Walter. The Emergence of Violin Playing into the Sphere of Art Music in Italy. In: ALM, I.; MCLAMORE, A.; REARDON, C (Ed.). *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*. Stuyvesant: Pendragon Press, p. 333-366, 1996, p. 348.

músicos de boa qualidade para fazer os serviços musicais oficiais da cidade. O grupo, ou em alguns casos grupos, de músicos profissionais teria privilégio exclusivo, sendo vetada – sob pena de várias formas de multa – a atividade musical pública a todos os outros instrumentistas da cidade. Como comenta Hill (1996), o surpreendente nesta petição é a argumentação oferecida em favor de tal privilégio: nela expressa-se o desejo de associar a música instrumental à ‘digna e egrégia virtude’ (*digna e egregia virtute*), à ‘inteligência sublime e excelente’ (*sublimi e excellenti ingegni*) e critica-se a prática, à época, de instrumentistas ‘ínfimos, vis e inexperientes na arte de tocar com seus instrumentos grosseiros e desordenados’ que fazem serenatas etc. ([...] *infimi vili e inexperti nella arte del sonare [...] con gli soi rozi e inordinati instrumenti*) (HILL, 1996, p. 336; 348). A petição segue com um pedido de providência:

Para prevenir tais inconveniências que todos os dias acontecem diante da sua Excelência, humildemente os seus fidelíssimos servos instrumentistas, em nome da honra e reputação da magnífica cidade e em reconhecimento daqueles que com suor e trabalho despenderam seu tempo para aprender a arte de tocar, imploram que tenham a bondade de eleger dois ou três homens experientes e peritos na ciência da música que devem investigar e examinar todos aqueles que de tal coisa fazem sua profissão e entre todos aqueles eleger os mais perfeitos e destes compor um *consort* e companhia.<sup>241</sup>

Hill (1996) entende que a referência à ‘*arte*’, na luz de qualificadores como dignidade, sublimidade e excelência, seria uma tentativa de elevação da atividade instrumental em direção às artes visuais distanciando-a da classificação como artesanato. Do mesmo modo, ligando a música instrumental à ciência teria o propósito de dar mais prestígio à categoria (HILL, 1996, p. 336). De fato, o pedido foi aceito e a comissão em seguida foi composta por médicos dando seriedade à iniciativa. Um documento similar de 1506 revela a intenção de contratar instrumentistas capazes de tocar polifonia, provavelmente em versões escritas (*ibid.*).<sup>242</sup>

A prática de uma comissão para escolher os melhores músicos por meio de audição para representar a cidade de Brescia da melhor maneira possível continuaria por décadas. Em outro documento de 1518,<sup>243</sup> novamente enfatiza-se a contribuição dos instrumentistas para o

---

<sup>241</sup> *Unde per obviare ad tali inconvenienti che ogni giorno occorreno enanti a V. M.tia e sp.ta humilmente supplicano gli vostri fidelissimi servi sonatori, e pregano di grazia, che per honore e reputatione de essa M.ca Città, e acio se sapia quelli che con sudore, e fatica hanno speso lo suo tempo ad imparare tal arte, che si vogliano degnare de eletere doi o ovvero trei homini pratici e esperti ne la scienza della musica, gli quali habiano a vedere e esaminare tutti quelli che in tal cosa fanno Profissione, e de tutto quello numero elegere quelli che seranno più perfetti: e de essi fare uno consortio e compagnia.* Apud HILL, 1996, p. 348-349.

<sup>242</sup> Sobre instrumentistas tocando música vocal polifônica – além de danças – cf. abaixo.

<sup>243</sup> *Provvisione del Consiglio Generale*, 1517-1519, Brescia, Biblioteca Queriniana, Archivio Storico Civico, 527, fols. 187v, 12 de nov., 1518. Apud HILL, 1996, p. 352-353.

*decorum*, a estima e dignidade da cidade e a honra às procissões (*pro dictis processionibus honorandis, et dignitate et estimatione ipsius Civitatis*). Em petição de 1537<sup>244</sup> fala-se em ‘para o bem e para utilidade da cidade’ (*pro bono et utili civitatis*).

Uma outra importante menção à característica ideal do músico quinhentista obtemos por meio de uma carta de Luigi Zenobi (c. 1547-após 1602). Zenobi era um cornetista de grande fama que, entre outros lugares, serviu nas cortes de Ferrara e Viena; suas cartas indicam ainda que, além de músico, foi também pintor e poeta. Um príncipe desconhecido lhe encomendara uma carta para explicar como avaliar os tipos de músicos. Este documento é um valioso testemunho quando buscamos saber o que era esperado de um músico no final do século XVI. Segundo Bonnie J. Blackburn,<sup>245</sup> não é possível estabelecer com precisão a data da carta, podendo esta ser entre o final da década de 1570 e 1600. Descobertas recentes, porém, apontam uma maior probabilidade da data para a virada do século.

Zenobi inicia a carta repetindo as seis perguntas feitas pelo príncipe das quais destacamos apenas as últimas duas, estas mais relevantes no presente contexto: “Qual a diferença entre compor, e igualmente tocar, como músico mestre e de maneira simples?” e “Onde músicos, cantores e instrumentistas, normalmente falham se não souberem e não tiverem outra coisa a não ser música?”<sup>246</sup> Percebemos nestas perguntas, feitas pelo príncipe anônimo provavelmente com o intuito de qualificar-se para uma futura seleção de músicos servidores para a sua corte, uma consciência e preocupação com a importância da formação e erudição dos músicos a serem contratados. Zenobi então, depois de descrever as habilidades esperadas de um diretor de um conjunto vocal, destacando para tal um bom entendimento de contraponto e a qualidade de *rimettitore*,<sup>247</sup> passa a tratar das vozes individuais do coro. Iniciando com o baixo e o tenor, ele segue relatando as qualidades de uma boa voz de soprano:

---

<sup>244</sup> *Provisione del Consiglio Generale*, 1535-1537, Brescia, Biblioteca Queriniana, Archivio Storico Civico, 534, fols. 92r, 9 de jun., 1537. *Apud* HILL, 1996, p. 357.

<sup>245</sup> BLACKBURN, Bonnie J.; LOWINSKY, Edward E. Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician. *Studi musicali*, 22, p. 61-114, 1993.

<sup>246</sup> *Che differenza sia dal comporre da Maestro Musico, o vero alla buona, e sonar similmente? e Et in che cosa peccano i Musici Cantori, et Istrumentisti per ordinario, se non sanno, né hanno altro che musica?* (BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 80).

<sup>247</sup> Mais do que propriamente reger os cantores, o *rimettitore* (*rimettere* = repor, devolver) cantava junto e tinha a tarefa de reconduzir os cantores perdidos na partitura (mas muitas vezes nem partitura tinha) ao lugar certo. Além de exigir uma percepção extraordinária, o *rimettitore* precisava ter uma extensão vocal grande para poder indicar notas perdidas de todas as vozes, do baixo ao soprano. BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 91.

Resta o soprano que é verdadeiramente o ornamento de todas as outras partes assim como o baixo é o fundamento. O soprano, portanto, tem a obrigação e liberdade plena para diminuir, brincar e, em suma, adornar um corpo musical; mas se não o fizer com arte, com graça e com sensatez, se torna entediante de ouvir, duro de digerir e repugnante de suportar. Ele, principalmente para fazer soar bem, deve ser natural ou pueril sem defeito de nariz, sem abanar a cabeça, contorcer os ombros, ou rolar os olhos, mexer o queixo, a papada e o corpo. Deve subir e descer com igualdade de timbre e não ter um registro no alto e outro em baixo. Deve saber muito bem contraponto, porque sem este, canta ao acaso e comete mil tolices. Ao cantar, deve fazer entender as palavras nitidamente e não as deturpar com diminuições, nem as cobrir com ressonância excessiva da voz, seja como sino, seja rouca ou áspera. Deve ter um *grosso granito* (trilo articulado) e um *grosso posato* (trilo calmo). O *grosso granito* é aquele que toca duas notas como sol e fá ou lá e sol em semicolcheias separadas. *Grosso posato* é aquele que se faz de colcheias simples, tocando também as duas notas claramente. O *trillo* é aquele que não para nem na linha, nem no espaço (mas sempre move) com velocidade. *Tremolo* é aquilo que toca na linha e no espaço da maneira que se o queira executar.<sup>248</sup>

E Zenobi elabora detalhadamente afirmando que:

Além disso, o soprano deve ter o ondear da voz, saber os lugares das *esclamazioni*, e não as aplicar indiscriminadamente, nem grosseiramente como muitos fazem. Deve saber subir com a voz e descer com graça, às vezes mantendo parte da nota anterior, tocando-a novamente um tanto se a consonância o exige e suporta. Deve saber provocar dissonâncias (*durezze* e *false*) lá onde o compositor não as tocou, nem fez, mas as deixou ao juízo do cantor. Deve se unir e se ajustar às outras partes. Ele deve às vezes conduzir as vozes com desprezo, às vezes as arrastar, às vezes com movimento de galanteria. Deve ter conhecimento rico de diminuições e juízo ao aplicá-las. Deve saber quais são as boas diminuições, começando com aquelas que com grandíssimo artifício se faz com uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete e oito notas. Deve com estas saber se estender de baixo ao alto e do alto ao baixo, deve saber entrelaçá-las, agrupá-las, duplicá-las; deve saber indicar a cadência e fugir dela, deve saber brincar com semínimas separadas e ligadas, deve saber iniciar uma diminuição com colcheias e terminá-la com semicolcheias, e iniciá-la com semicolcheias e terminá-la com colcheias. Deve sempre variar boas diminuições dentro das mesmas canções, deve saber diminuir [*passaggiare*] em toda sorte de cantilena, sejam elas rápidas, cromáticas ou lentas. Deve saber quais obras requerem diminuições e quais não. Deve, quando cantar a mesma coisa muitas vezes, sempre variar as diminuições. Deve saber cantar a canção de maneira pura, isto é, sem diminuição nenhuma, mas apenas com graça, *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* e *esclamazione*. Deve saber o poder das palavras, sejam elas seculares ou espirituais; e onde se fala de voar, tremer, chorar,

---

<sup>248</sup> Resta il soprano, il quale è veramente l'ornamento di tutte l'altre parti sicome il Basso è fondamento. Il Soprano dunque ha l'obbligo, e campo franco di *passaggiare*, di *scherzare*, e d'*abbellire* in somma un corpo musicale, ma se ciò non fa con arte, con leggiadria, e con giuditio, è noioso a sentire, duro a digerire, e stomacoso a sopportare. Egli principalmente per far bello udire, ha da essere naturale, o puerile, senza difetto di naso, senza gettar di testa, travolger di spalle, o movimento d'occhi di ganasse di (b)arbozzo, e di persona. Deve andare alto e basso con egualità di tuba, e non havere un registro nell'alto ed un'altro nel basso. Deve havere bonissimo contrapunto, perché senza questo, canta a caso, e fa mille cosaccie. Deve cantando fare intendere specificatamente le parole, e non ingarvugliarle con passaggi, né coprirle con la risonanza soverchia della voce, o campanina, o roca, o rozza. Deve havere (il *grosso granito* e il *grosso posato*;) il *grosso granito* è quello, che tocca le due note come sol, e fa, o la e sol di semicrome spiccate. *Grosso posato* è quello, che si fa di crome semplici, toccando espressamente pur le due note. *Trillo* è quello, che non si ferma, nè in riga nè in spatio (ma muove sempre) con velocità. *Tremolo* è quello, che tocca della riga, e dello spatio in qual'si voglia modo, ch'ei si faccia. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 83 - 84.

rir, saltar, gritar e de falsidade e coisas assim, deve saber acompanhá-las com a voz. Deve haver passagens de eco, hora contínuas, hora separadas. Deve às vezes começar com a voz vigorosa e deixá-la morrer pouco a pouco; e às vezes começar ou terminar com a voz suave e pouco a pouco avivá-la; deve saber diminuir aos saltos, aos contratempos e às sesquialteras; deve conhecer muito bem os lugares que demandam as diminuições; deve iniciar com juízo e terminar junto com quem canta ou toca; deve cantar de modo diferente na igreja, na câmara, ao ar livre, de dia como de noite; deve cantar de modo diferente um moteto, uma vilanella, um lamento, uma canção alegre, uma missa, um falso-bordão, uma ária, e ter para cada um desses casos motivos, diminuições e estilos diferentes, de modo que se conheça a habilidade e o conhecimento do cantor.<sup>249</sup>

Nos chama a atenção a frase: “O soprano, portanto, tem a obrigação e liberdade plena para diminuir, brincar e, em suma, adornar um corpo musical; mas se não o fizer com arte, com graça e com sensatez, se torna entediante de ouvir, duro de digerir e repugnante de suportar.” Ornamentar é livre e obrigatório, porém precisa ser feito com discernimento e bom gosto. Outro ponto fundamental é a recomendação de ocasionar dissonâncias não especificadas pelo autor com o intuito aparente de efeito expressivo. Zenobi sugere certa liberdade rítmica na condução da melodia: “[...] deve às vezes conduzir as vozes com desprezo, às vezes as arrastar, às vezes com movimento de galanteria” e sugere variação de articulação: “[...] deve saber brincar com semínimas separadas e ligadas”. Outra recomendação envolvendo variação é a respeito de diminuições: “Deve sempre variar boas diminuições dentro das mesmas canções [...]” e “Deve,

---

<sup>249</sup> *Deve il soprano di più havere l'ondeggiar [orig.: ondeggiar] della voce, conoscere i luoghi delle esclamationi, e non farle indifferentemente, né alla grossa come molti fanno. Deve sapere salir con la voce, e scender con gratia, ritenendo tall'ora parte della nota passata, e ritoccandola alquanto, se la consonanza lo richiede, e sopporta. Deve sapere far nascere le durezza, o le false [orig.: farze] dove il Compositore non l'ha tocche, né fatte, ma lasciate al giudizio del Cantante. Deve unire et accordare con l'altre parti. Deve tall'ora portar le voci con disprezzo, tall'ora con modo di strascarle, tall'ora con galanteria di motivo. Deve esser ricco di passaggi quanto al sapere, e di giuditio, quanto al valersene. Deve conoscere quali siano i buoni passi cominciando da quelli, che si fanno con grandissimo artificio d'una nota, di due, di tre, di quattro, di cinque, di sei, di sete e di otto. Deve con essi sapersi stendere dal basso, al alto, e dal alto, al basso, deve saperli intrecciare, aggroppare, radoppiare, deve sapere accennar la cadenza [orig.: l'accadenza], e fuggirla, deve saper scherzar di semiminime spartite e seguenti, deve saper cominciare un passo di crome, e finirlo con semicrome, e cominciarlo di semicrome, e finirlo di crome. Deve variar sempre passi buoni ne' medesmi canti, deve saper passeggiare in ogni sorte di cantilene, o veloci, o cromatiche, o ferme. Deve conoscer l'opere, che vogliono passaggi, e quelle, che non li richieggono. Deve cantando una medesima cosa più volte, variar passi sempre. Deve saper cantare il canto schietto, cioè senza passo alcuno ma solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento, et esclamatione. Deve conoscer la forza delle parole, o temporali, o spirituali, ch'elle si siano; e dove si parla di volare, di tremare, di pianger, di ridere, di saltare, di gridare, di falso e cose simili, deve sapere accompagnarle con la voce. Deve haver Echi passi hor continui et hora separati. Deve tall'ora saper cominciare con voce gagliarda, e lasciarla a poco a poco morire; e tall'ora cominciare, o finire con voce piana, et a poco a poco avvivarla; deve saper passeggiare a salti, a contratempi, et a sesquialtere, deve conoscere i luoghi molto bene che ricercano i passaggi, deve partirsi con giuditio, e terminare a tempo con chi canta seco, o suona, deve altramente cantare in chiesa, altramente in Camera, altramente all'aria, sì di giorno come di notte; altramente un mottetto, altramente una Villanella, altramente una lamentation, altramente un canto allegro, altramente una Messa, altramente un falso bordone, altramente un aria, et haver a ciascuna di dette cose motivo, passaggi, e stile differenti di modo, che si conosca l'artificio, et il saper del Cantore [orig.: Cantare]. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 84-85.*

quando cantar a mesma coisa muitas vezes, sempre variar as diminuições.” Adaptação da voz ao significado das palavras além de variação dinâmica são recomendadas. Vale também destacar a advertência a respeito da precisão ao cantar em conjunto com colegas músicos.

Zenobi em seguida se volta para os instrumentos e avisa: “Ora, todas ou a maior parte das condições acima escritas deve igualmente ter um instrumentista que toca ou corneto, ou viola da gamba, ou violino, ou flauta (doce), ou pífaro (charamela), ou símiles de uma só parte.”<sup>250</sup> Ou seja, as recomendações sugeridas aos sopranos valem também para todo instrumento solista ou aquele que executa a voz de soprano. Notemos novamente a permutabilidade de referências à voz humana e instrumentos.

Zenobi alerta para o cuidado necessário com a articulação dos instrumentos de sopro, por meio da qualidade, quantidade e variedade das línguas;<sup>251</sup> quanto ao forte e piano, ele recomenda um cuidado especial com o piano, pois este é aplicado em ambientes mais íntimos como as câmaras dos príncipes e lugares de respeito onde mais facilmente se descobre os defeitos e a excelência daquele que toca.<sup>252</sup> Em espaços e eventos maiores e ruidosos, onde se toca com muita força, homens pouco entendedores de qualquer maneira não perceberão a desafinação e ignorância de quem toca, seja instrumento de sopro ou de corda. Mas quando se canta e toca solo e com zelo, ao primeiro motivo se pode julgar o conhecimento ou ignorância do músico (*ibid.*).<sup>253</sup> Mais especificamente a respeito dos instrumentos de cordas, Zenobi diz:

Os instrumentistas de cordas como viola, viola da gamba e violino devemos julgar pela perfeição da arcada, pela qualidade da força do instrumento e pela variedade das

---

<sup>250</sup> *Hora, tutte, o la maggior quantità delli sopra scritti conditioni, deve havere medesimamente uno strumentista, che suoni, o Cornetto, o Viola da Gamba, o Violino, o flauto, o fifaro, o simili d'una parte sola. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 85.*

<sup>251</sup> Para uma melhor explicação sobre o uso da palavra língua em relação à articulação nos instrumentos de sopro, ver AGUILAR, 2008, p. 17-18.

<sup>252</sup> *Vero è che gli strumentisti da fiato hanno di più che debbono sapere la bontà, quantità, e varietà delle lingue, la perfezione dello strumento, et il forte, e'l piano quando bisogna; ma più il piano debbono curar del forte, come quello che serve per le Camere de' Principi, et in luoghi di rispetto, e fa maggiormente scoprire i diffetti, e l'eccellenza di colui, che suona [...]. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 85.*

<sup>253</sup> *[...] per le Cappelle, e dove si suona alla sforzata, perche quivi (sta) ogn'huomo poco intendente ... Il medesimo avviene nei Concerti grossi, che fanno rumore assai e passan tutti gli spropositi, le falsità, gli stonamenti, e l'ignoranza di chi suona, o strumento da fiato, o da corde. Ma quando si canta, e suona con modo, e con un solo; al primo motivo, si fa giudizio del sapere, o del non saper d'uno. Ibid.*

cordas, pela riqueza da propriedade e excelência das diminuições e do trilo, do *striscio*<sup>254</sup> e pela facilidade e segurança do *lirare*.<sup>255</sup>

Apesar da dificuldade de se chegar a uma conclusão definitiva sobre o significado dos termos usados por Zenobi, ele mostra certo conhecimento técnico apontando aspectos essenciais para uma boa execução instrumental. Vale notar que ele não julga necessário chamar atenção para a afinação da qual antes reclamara. Quando fala daqueles que tocam cravo, alaúde e harpa ele destaca a capacidade de improviso onde se revela a doçura, presteza, delicadeza e agilidade da mão, a qualidade e variedade das diminuições e de juízo com os quais, sem prejudicar a composição, o músico vai adicionando à obra o seu pensamento e imaginação à sua maneira, e com graça diferentes trilos, a elegância da sua vida etc.<sup>256</sup>

A menção à opinião do instrumentista Zenobi sobre os compositores tem relevância pela coincidência que apresenta com recomendações feitas por outros teóricos mais conhecidos do século como Tinctoris e Zarlino sobre criatividade ao cadenciar.<sup>257</sup> Depois de alertar para a importância de escrever adequadamente para todas as vozes para que sejam agradáveis de se cantar, sem saltos exagerados, inchaços e notas muito repetidas que as tornariam tediosas, Zenobi sugere que se chegue às cadências de maneiras inusitadas, graciosas, não casual- e usualmente como muitos fazem, mas guiado pela arte por meio da qual se reconhece quem sabe fazer com juízo e espírito de mestre.<sup>258</sup> Sobre a correspondência entre palavra e música – *decorum* – Zenobi escreve:

---

<sup>254</sup> Os termos *striscio* e *lirare* exigem uma tentativa de esclarecimento: *strisciare* significa arrastar, rastejar, roçar e *striscio* então poderia se referir a algo como glissando ou portamento ('rastejando' a mão esquerda) que a princípio não era prática comum à época. Zenobi inclui aqui as violas da gamba que têm traste, o que dificultaria a aplicação de glissandos. Mais tarde, no século XIX, *striscio* é usado inequivocamente como portamento no canto italiano. Wilk (2004, p. 159), traduz o termo como 'leve staccato' contrastando com a sua tradução de *lirare* como legato. Já Blackburn (1993, p. 94) sugere *lirare* como tocar dobrados e acordes, técnica dominante da *lirone*. Mas ela também lembra que no tratado *Selva de varii passaggi*, 1620, Francesco ROGNONI usa o termo *lireggiare*, também uma referência à *lirone*, no sentido de legato.

<sup>255</sup> *Gli strumentisti da corde, come di Viola, e di gambe, e di Violino; hanno a conoscersi nella perfettione della arcata, nella bontà (del) polso dell'istrumento, e delle corde varietà, ricchezza nella proprietà et isquisitezza de' passaggi e nel tremolo, nello striscio, e nella facilità e sicurezza del lirare. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 86.*

<sup>256</sup> [...] e spetialmente all'improviso. Dove si scuopre la dolcezza, prontezza, pulitezza et agilità della mano, la qualità e varietà de' passaggi et it giuditio, con cui senza offesa della compositione il sonatore va aggiungendo all'opera de' suoi pensieri, e capricci con maniera, e con gratia i trilli, i tremoli, il garbo della vita, et altro. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 86.

<sup>257</sup> Cf. subcap. 2.3.1.6 *Varietas*.

<sup>258</sup> *Deve sapere, fare cantare in modo le sue parti, che ciascuna da se stessa riesca gratiosa a cantarsi, senza salti sproportionati, e boraccia e ritoccar l'istesse corde tante volte, che paia noioso. Deve venire alle cadenze con modi inusitati, e leggiadri, non a caso, e per usanciaccia, come molti fanno, ma guidato dall'arte, per la quale si conosca da chi sa, che ciò fece con giuditio, e con spirito di maestro. Apud BLACKBURN; LOWINSKY, 1993, p. 87.*

[o compositor] deve saber com excelência colocar as palavras nos cantos, ou composições, não apenas quanto aos acentos, mas também quanto ao significado delas. Deve saber das obras que compõe às quais convém a elegância, à qual a arte, à qual a gravidade, à qual a tristeza, à qual a alegria, à qual as brincadeiras, à qual a piedade, e não compor indiferentemente todo tipo de coisa como se a arte fosse tão pobre e limitada que não pudesse facilmente se mostrar de todas as maneiras; sendo que não deve assemelhar-se a alegria de uma obra eclesiástica à alegria de uma obra lasciva, nem a tristeza de um lamento ou missa dos mortos àquela de um apaixonado lascivo; tampouco a melodia de uma canção francesa à vilanella, nem a piedade de um lamento de Jeremia ao falso-bordão, nem o madrigal deve parecer uma melodia simples e assim por diante. Estes termos foram observados com suprema excelência pelo senhor Adriano [Willaert] e Cipriano [de Rore] [...] e quem for examinar as suas obras o perceberá claramente.<sup>259</sup>

Neste documento fica evidente que Zenobi como instrumentista experiente demonstra um conhecimento sólido e detalhado daquilo que se podia esperar de um músico no século XVI. Possivelmente o autor coloca condições ideais de qualidade que certamente nem sempre correspondiam à realidade, porém só o fato de ser capaz de formular estas exigências parece-nos ser uma indicação de que os melhores da época alcançassem este ideal.

Por fim, vale ressaltar algumas recomendações feitas por Zenobi que reforçam instruções antes dadas por outros teóricos da época. Quando ele sugere que o compositor deve adaptar a música ao significado das palavras, quando propõe que o cantor repare no poder das palavras e ajuste a sua voz à acepção delas e, finalmente, que os instrumentos se comportem como a voz humana, Zenobi resume e une os ideais apresentados por Gaffurio, Vicentino e Zarlino quando estes recomendam que a música seja serva da palavra<sup>260</sup> incluindo o conceito de Ganassi quando este aconselha que, ao tocar um instrumento, o músico adeque a atitude corporal e a maneira de execução ao caráter da música.<sup>261</sup>

Em vista destes testemunhos, podemos considerar que existem indícios de que as perguntas postas no início deste subcapítulo podem ser respondidas positivamente. Há fundamento para afirmar que, no decorrer do século XVI, havia músicos capazes de

---

<sup>259</sup> *Deve saper porre in eccellenza le parole nelle cantilene, o compositioni, non solo quanto agl'accenti [orig.: accordi] ma quanto al significato loro. Deve sapere dell'opere, che esso compone, a quali convenga la leggiadria, a chi l'arte, a chi la gravità, a chi la mestitia, a chi l'allegrezza, a chi gli scherzi, a chi la pietà, e non comporre indifferentemente ogni sorte di cose, quasi l'arte fosse così povera, et angusta, che non potesse mostrarsi per ogni via facilmente, sendo che, non deve assomigliarsi l'allegrezza d'un opera ecclesiastica, all'allegrezza d'un opera lasciva; ne la mestitia d'una lamentatione, o messa da morti, a quelli d'un lascivo appassionato; non l'aria d'una Canzon franzese alla Villanella; né la pietà d'una lamentatione di Hijeremia al falsobordone, né il madrigale deve parere aria semplice, e così vadasi scorrendo. Questi termini furno osservati in suprema eccellenza da Messer Adriano; da Cipriano, [...] e chi andra esaminando l'opere loro, se ne avvedrà chiaramente. Ibid.*

<sup>260</sup> Cf. início do subcap. 2.2 HUMANISMO.

<sup>261</sup> Cf. subcap. 2.3.1.3 *Decorum/apturn*.



corresponder na prática às altas exigências de sutileza interpretativa sugeridas pelos trabalhos teóricos nos tratados da época.

A seguir apresentaremos conjunturas da realidade quinhentista que podem elucidar aspectos envolvendo o conceito do *decorum*, e outras que nos permitem atribuir ao ouvinte de então uma sensibilidade às sutilezas sonoras que caracterizam a música bem executada.<sup>262</sup>

## 2.7 SEMELHANÇA E ORALIDADE

A noção de unidade, acima descrita, onde várias instâncias – neste caso o texto, a composição, o canto e o instrumento tocado – se assemelham, se equivalem e correspondem um ao outro, nos remete às observações feitas por Michel Foucault (1966),<sup>263</sup> amplamente citado por Gary Tomlinson no livro *Music in Renaissance Magic* (1993),<sup>264</sup> de que um dos principais elementos da *episteme* do século XVI seria a concepção do mundo onde o conhecimento se construía e se reconhecia por meio de características como semelhança, similitude, correspondência e unidade (TOMLINSON, 1993, p. 48). Chamando de trama semântica rica da semelhança do século XVI, Foucault (1966) lista uma série de vocabulários recorrentes importantes que dão testemunho deste fenômeno: *Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Concertus [sic], Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjunctio, Copula* (FOUCAULT, 1966, p. 32).<sup>265</sup>

Segundo Tomlinson, semelhança era a manifestação do amor criativo de deus, a revelação de influências operativas percorrendo as coisas, coisas similares se atraíam. Semelhança não era inocente e nunca aleatória, era uma fonte de operação e um manancial de dominação, controle e poder (TOMLINSON, 1993, p. 48). Até números, formas e letras ganharam poderes ocultos pela semelhança com feitiços superiores (*ibid.*, p. 50). A própria

---

<sup>262</sup> Questões ligadas à ornamentação serão tratadas mais a fundo abaixo no subcap. 2.6 Ornamentação e mais repertório.

<sup>263</sup> FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

<sup>264</sup> TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

<sup>265</sup> Amizade, igualdade (aliança, consenso, matrimônio, sociedade, paz e similares), consonância, ?, contínuo, paridade, proporção, similaridade, associação, vínculo. O termo *concertus* em latim não existe. Trata-se aqui de um erro de grafia da edição original em francês. A lista de vocabulários é extraída de um livro chamado *Syntaxeon artis mirabilis*, 1585 do jurista e filósofo francês Pierre Grégoire (c. 1540-1597). Foucault cita de uma edição de 1610 (p. 28) onde na lista entre *Consonantia* e *Continuum* consta *Concentus* e não *Concertus*; e este termo, *Concentus*, sim faz sentido no contexto significando ‘concórdia’, ‘acordo’ ou ‘unanimidade’. O original em francês e as traduções para o português e o inglês, conhecidos do autor desta tese, todos citam o vocabulário no original latim, com o erro, sem traduzi-lo para os respectivos vernáculos, talvez assim não evidenciando o equívoco.

língua se confundia com a realidade pela ideia da semelhança; signos e o mundo – a língua e o mundo – eram a mesma coisa na episteme mágica quinhentista. Signos e correspondências, significação e existência se fundiam (*ibid.* p. 54). A função significante dos signos como tal não existia (*ibid.* p. 56), “pois era reabsorvida dentro da soberania do Similar”.<sup>266</sup>

Mas, ao mesmo tempo, num mundo de pura abundância de correspondências, percebia-se uma ameaça da destruição de toda diferença (*ibid.*, p. 48). Se tudo se assemelha e corresponde, como lidar com as diferenças evidentes entre as coisas? Tomlinson aponta que o colapso do mundo em mesmice tinha que ser evitado e, usando o termo de origem grega ‘simpatia’ como síntese dos vocabulários de Foucault, ele mostra que, como contrapartida, era necessário o conceito de ‘antipatia’. Antipatia era um produto ou consequência da simpatia, um corolário feito necessário pela prévia suposição de semelhanças. Simpatia e antipatia constituíram um mundo de semelhança e seu oposto que era diferenciado, porém unificado. Assim, mantinham o universo na imagem da *discordia concors*, da harmonia criada a partir de dissimilaridade ou da dissimilaridade dentro da harmonia (*ibid.*, p. 49-50).

É possível, se não provável, que esta compreensão do mundo tenha facilitado e contribuído para a ideia do *decorum* retórico na Renascença – a recomendação para acentuar a aproximação de aparências, às vezes improváveis e fantasiosas, entre instâncias visuais, auditivas e gestuais. Na esfera de hipótese fica a nossa sugestão de que a preocupação com *varietas* possa ter origem no conceito de antipatia, variar para evitar mesmice e tédio.

Outro assunto relevante abordado por Tomlinson é a relação entre a palavra falada e a palavra escrita. A questão abarca explicitamente a música na medida em que essa também se divide numa versão escrita e outra realizada em som. Tomlinson (1993) afirma que, no século XVI, a palavra falada, pronunciada, tinha um poder maior que a palavra escrita.<sup>267</sup> Ele aponta, por exemplo, que Agrippa<sup>268</sup> frequentemente se referia à força oculta de sons e língua falada (p. 59). Agrippa escreve:

Palavras, portanto, são um meio adequadíssimo entre o orador e o ouvinte e carregam consigo não apenas o significado, mas também a força do orador, transmitindo uma

---

<sup>266</sup> FOUCAULT, *apud* TOMLINSON, 1993, p. 56.

<sup>267</sup> Neste ponto, Tomlinson discorda da conclusão de Foucault que afirma que o esoterismo no século é um fenômeno da palavra escrita, e não da palavra falada que estaria despida de todo o poder. *Apud* TOMLINSON, 1993, p. 59.

<sup>268</sup> Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), polímata, teólogo, jurista, médico e filósofo alemão. Autor da obra *De occulta philosophia libri tres* (1531-33).

certa energia para o ouvinte muitas vezes com tanta força que não apenas ele, mas também outros corpos e mesmo coisas inanimadas são alteradas.<sup>269</sup>

Agrippa afirma que “O conceito por meio do qual a mente se concebe, isto é, a autoconsciência, é a palavra intrínseca gerida na mente; e a palavra extrínseca e vocal é a geração e manifestação daquela, é espírito com som e voz saindo da boca significando algo [...]”.<sup>270</sup> A escrita neste processo sequer é mencionada. Daniel Chua (2004) cita Lucien Febvre que escreveu: “O século XVI não enxergava primeiro; ele ouvia e farejava, ele cheirava o ar e percebia os sons. Apenas mais tarde, com a aproximação do século XVII, [...] a visão foi liberada.”<sup>271</sup> E Robert Mandrou é citado afirmando que “a visão, que hoje é dominante, estava em terceiro lugar, longe da audição e do tato.”<sup>272</sup> O próprio Chua (2004, p. 52), porém, sugere que em vez de ouvir, propriamente, os antigos enxergavam com os ouvidos.

A presunção de uma percepção direcionada, prioritariamente, ao som no século XVI é corroborada no estudo de Jette Barnholdt Hansen (2010).<sup>273</sup> Referindo-se à tradição poético-musical, a autora caracteriza a época como fonocêntrica ao descrever a relação entre som e escrita:

Uma apresentação oral ocorre em um contexto dialógico concreto e implica uma percepção de língua fonocêntrica onde a música das palavras – o som, o ritmo e a entonação delas – surgem como fatores essenciais e portadores de significados. A língua é percebida como som a partir de critérios auditivos. Gêneros orais também frequentemente contam com um aspecto de improvisação e um foco claro na

---

<sup>269</sup> *Sunt itaque verba aptissimum medium inter loquentem & audientem deferentia secum non tantum conceptum, sed & virtutem loquentis energia quadam transfundentes in audientes & suscipientes, tanta saepe potentia, ut non immutent solummodo audientes, sed etiam alia quaedam corpora & res inanimatas.*

*Words therefore constitute a most fitting bond between the speaker and the listener and carry with them not only the meaning but even the force of the speaker, transmitting and bearing a certain energy to the listener with such strength that not only he but other bodies and even inanimate things are altered. Apud TOMLINSON, 1993, p. 254/58-59.*

<sup>270</sup> *Conceptio autem qua mens seipsam concipit, est verbum intrinsicum a mente generatum, scilicet suiipsius cognitio: verbum autem extrinsecum & vocale, est illius verbi partus & ostensio, & spiritus cum sono & voce aliquid significante ex ore procedens [...].*

*The conception through which the mind conceives of itself, that is, its consciousness of itself, is the intrinsic word generated by the mind; and the extrinsic and vocal word is the generation and manifestation of that [intrinsic] word and the spirit of sound and word exiting from the mouth that signifies something [...] Apud TOMLINSON, 1993, p. 254/60.*

<sup>271</sup> *The sixteenth century did not see first; it heard and smelled, it sniffed the air and caught sounds. It was only later, as the seventeenth century was approaching, [...] that vision was unleashed. Apud CHUA, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 51.*

<sup>272</sup> [...] sight, which is dominant today, stood in third position, a long way behind hearing and touch. Apud CHUA, 2004 p. 52.

<sup>273</sup> HANSEN, Jette Barnholdt. *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaer på baggrund af senrenæssancens retorik*. København: Museum Tusculanums Forlag, 2010. O livro trata das primeiras óperas de corte na Itália na luz da retórica do final da Renascença. A autora (1966-2017) foi cantora e professora de retórica na Universidade de Copenhague, Dinamarca.

apresentação do orador/cantor (*actio*), que engloba tanto a voz como o gesto. Uma tradição oral é, portanto, fundamentada principalmente em experiências; o conhecimento prático de uma cultura a respeito de como um orador ou rapsodo explora o espaço dialógico, cria presença e comunica de um modo que as palavras sejam compreendidas e tenham efeito sobre o ouvinte.<sup>274</sup>

A tradição oral foi parte importante da cultura renascentista e Hansen (2010) chama atenção para a própria definição de *parola* – ‘palavra’ em italiano – no *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: na primeira edição de 1612 é definida como ‘voz articulada, que se emite falando’,<sup>275</sup> e nas três edições seguintes (1623, 1691 e 1729-1738) como ‘voz articulada, expressando o pensamento do homem.’<sup>276</sup> As definições se referem exclusivamente à emissão sonora da palavra pela voz e não a sua forma grafada.

A ligação forte entre poesia e música, já amplamente referida, é concisamente resumida nesta citação de Nino Pirrotta:

A música era antes de mais nada a própria poesia – toda forma de poesia – que nasce e se distingue da expressão prosaica à medida que a palavra se harmoniza e toma proporções de duração, repetições de acentos, padrões de rima, simetria de versos, de elementos métricos e de estrofes, para não mencionar aquela orquestração de sons e células rítmicas ‘que adornam a harmonia estrutural’ da qual nos chama a atenção de modo exemplar a teoria dantesca da versificação.<sup>277</sup>

Hansen (2010) comenta que a percepção musical do material da linguagem lírica, descrita na citação acima, indica que a poesia era pensada para o ouvido, ou como canto ou como recitação. Mesmo quando a leitura era feita em particular, o costume era ler em voz alta. A oralidade era determinante em vários níveis: no processo criativo da poesia onde o poeta se movia num universo auditivo e não visual, e pensava em som e tempo em vez de forma e espaço arquitetônico; e na apresentação e percepção da poesia na medida em que se tratava de uma

---

<sup>274</sup> *En mundtlig fremførelse foregår i en konkret dialogisk kontekst og omfatter en fonocentrisk sprogception, hvor ordenes musik – deres klang, rytme og intonation – fremstår som væsensbestemmende og betydningsbærende faktorer. Sproget sanses som lyd ud fra auditive kriterier. Mundtlige genrer kalkulerer også med et improviserende aspekt og et tydeligt fokus på talerens/sangerens fremførelse (actio), der rummer såvel stemme som gestus. En mundtlig tradition er derfor først og fremmest baseret på erfaringer; en kulturs praktiske viden om, hvordan man som retor eller rapsode udnytter det dialogiske rum, skaber nærvær og formidler, så ordene forstås og virker på lytterne.* HANSEN, 2010, p. 131.

<sup>275</sup> *Voce articolata, che si manda fuori in parlando* (Veneza, 1612).

<sup>276</sup> *Voce articolata, significativa de'concetti dell'huomo* (Veneza, 1623, 1691 e 1729-1738).

<sup>277</sup> *Musica era, innanzi tutto, la poesia stessa – ogni forma di poesia – che nasce e si distingue dall'espressione prosastica in quanto la parola si armonizza e accoglie proporzioni di durate, ricorrenze di accenti, accordi di rime, simmetrie di versi, di elementi metrici e di strofe, per non dire di quelle orchestrazioni di suoni e di cellule ritmiche “que ... pulcrum faciunt armoniam compaginis” sulle quali richiama la nostra attenzione in modo esemplare la teoria dantesca della versificazione.* Apud HANSEN, 2010, p. 143.

realização sonora – tanto na apresentação retórica, propriamente, quanto na leitura individual (HANSEN, p. 143-144).

Destarte, a ligação pode ser exemplificada na descrição do gênero poético-musical *aria da cantar versi*<sup>278</sup> ou *modi da cantar versi* que era comum durante toda a Renascença.<sup>279</sup> Tratava-se de uma tradição de recitação de poesia com fórmulas melódicas, normalmente improvisadas com ornamentações e variações em interação com os ouvintes (HANSEN, 2010, p. 134-135).<sup>280</sup> Hansen (2010) descreve o caráter desta música da seguinte maneira:

[...] a própria espontaneidade e o dialógico [era] parte do caráter da música. Também vemos isto pelo uso diferente de *aer* ou *aria* associado à acepção ‘ar’ e ‘atmosfera’. O conceito aqui compreende tanto a progressão e os contornos melódicos como o próprio caráter distinto do canto que se define por um critério intuitivo. Desta maneira, *aria* denota o conjunto da experiência musical, as qualidades intrínsecas da música e seu poder de persuasão imediato. Pelo fato da música tomar forma frase por frase com direção clara, *aria* parecia situar-se antes no próprio material sonoro do que na intenção do compositor.<sup>281</sup>

Isto podemos perceber no comentário de Benedetto Varchi<sup>282</sup> que assim se refere a este tipo de manifestação: “Não lembrava-se das palavras em si daqueles versos, mas permanecia na cabeça os sons delas, isto é, *aria* ou aquilo que chamamos de andamento”.<sup>283</sup> Hansen (2010) conclui que o fato de que *aria* neste contexto seja associada à música como performance – pois o que ficava na cabeça era o som das palavras e não os seus significados – indica uma conexão com a tradição oral. São os intérpretes que conferem à música *aria*, isto é, caráter e força de persuasão. A *persuasio* da música é inequivocamente entregue nas mãos do músico intérprete (*ibid.*).

<sup>278</sup> A palavra italiana de origem latina *aere/aria*, ainda no século XVI e antes disso, tinha vários significados: ‘ar’, ‘atmosfera’, ‘ambiente’, ‘forma característica’, ‘tipo’, ‘maneira’.

<sup>279</sup> Cf. também nota 163.

<sup>280</sup> Rapsodos famosos eram Leonardo Giustiniani (c.1387-1446), Pietrobono del Chitarrino (1417-1497) e Serafino Aquilano (1466-1500) que cantaram poesias com o próprio acompanhamento – *canto sulla lira, sulla viola* ou *sul liuto*.

<sup>281</sup> [...] *selve det spontane og det dialogiske [var] en del af musikkens karakter. Dette ses også i en anden anvendelse af aer eller aria, der er knyttet til betydningen „luft“ og „atmosfære“. Begrebet dækker her dels en melodis faktiske forløb og konturer, dels selve sangens distinktive karakter, som er defineret ud fra et intuitivt kriterium. Aria betegner på den måde den samlede musikoplevelse, musikkens iboende kvaliteter og umiddelbare overbevisningskraft. Fordi musikken tog form frase efter frase med en entydig retning, syntes aria at befinde sig i det lydlige materiale selv snarere end hos komponisten.* HANSEN, 2010, p. 141.

<sup>282</sup> Benedetto Varchi (1503–65), humanista, escritor e historiador italiano, ligado à corte dos Medici, Florença. A frase citada consta na sua obra *L'Ercolano*.

<sup>283</sup> *Non si ricordava delle proprie parole di quei versi, ma avea nel capo il suono d'essi, cioè l'aria, o quello che noi diciamo l'andare.* Apud HANSEN, 2010, p. 141.

Com esta conclusão entramos em outra área relevante: o papel do músico intérprete na função de comover as pessoas – ou numa linguagem moderna: seu papel de responsável por tornar a música expressiva. A ausência da notação da música, e sua precariedade e singeleza quando existente, conferia ao músico a incumbência de transmitir a mensagem explícita no texto e/ou implícita no som puro. E, novamente, é preciso lembrar que normalmente o criador e o executor da música eram a mesma pessoa; a apresentação realizada de cor, em todos os casos, era preferida e incentivada.

### 3 O VIOLINO

#### 3.1 ORIGEM, GÊNESE E AURORA

Referências documentais e iconográficas à existência de um novo instrumento, o violino, começam a aparecer no norte da Itália na primeira década do século XVI. Como já era praxe a partir do século anterior, quando muitos instrumentos, de tamanhos variados, existiam em famílias ou conjuntos,<sup>284</sup> a nova invenção foi concebida na tessitura de soprano (violino), de contralto e tenor (tamanhos diferentes de violas) e de baixo. Segundo Holman (1993),<sup>285</sup> nas décadas iniciais, os instrumentos não possuíam um padrão de tamanho e formato, e o baixo vinha em dois tamanhos distintos.



Figura 2 - Violino em detalhe do afresco de Benvenuto Tisi da Garofalo (c. 1481-1559) no Palazzo Costabili, detto di Ludovico il Moro, Ferrara, c. 1506. Fonte: FREI, 2010.

---

<sup>284</sup> Era o caso das charamelas (antecessoras do oboé), flautas transversais e doces, dulcianas (antecessoras do fagote), trombones e mais tarde, talvez servindo mais diretamente como modelo, as violas da gamba.

<sup>285</sup> HOLMAN, Peter. *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Às três cordas que tinham inicialmente (violino:  $\text{sol}^2/\text{ré}^3/\text{lá}^3$ ; violas:  $\text{dó}^2/\text{sol}^2/\text{ré}^3$ ) foi adicionada uma quarta, respectivamente  $\text{mi}^4$  e  $\text{lá}^3$ , por volta de 1550. A afinação dos baixos variava, podendo ser  $(\text{sib}^{-1})/\text{fá}^1/\text{dó}^2/\text{sol}^2$ ,  $(\text{dó}^1)/\text{sol}^1/\text{ré}^2/\text{lá}^2$ ,  $\text{fá}^1/\text{dó}^2/\text{sol}^2/(\text{ré}^3)$ ,  $\text{sol}^1/\text{ré}^2/\text{lá}^2/(\text{mi}^3)$ .<sup>286</sup>

O violino nasceu com aspectos morfológicos diferentes em relação ao formato final – estabelecido mais para o final do século – além da quantidade de cordas. Na fig. 3 vemos exemplos de instrumentos híbridos que em alguns aspectos parecem violinos, mas com rosáceas do alaúde, e tocados na posição vertical.



Figura 3 - Xilogravura de 1516 (autor desconhecido) mostrando instrumentos híbridos. Músicos: Platão, Aristóteles, Galeno e Hipócrates.

<sup>286</sup> As cordas entre parênteses são aquelas adicionadas posteriormente.



Mas o instrumento representado no afresco do pintor Benvenuto Tisi da Garofalo (c. 1481-1559) no *Palazzo Costabili, detto di Ludovico il Moro*, Ferrara, pintado entre 1503-1506 (Fig. 2), deixa pouca dúvida de que já se trata de um violino. Podemos observar as características definidoras que o distingue de outros instrumentos de cordas da época como a viela, a rabeca, a viola da gamba e a lira da braccio, a saber: o formato do corpo, o desenho das aberturas acústicas no tampo, chamados ‘efes’, e a voluta. Alguns dos traços são herdados destes instrumentos ancestrais, mas a combinação nova deles deu origem a outro instrumento.



Figura 4 - Ilustração da afinção em quintas do violino (Soprano) e da viola (Tenore), com três cordas cada, e do baixo (Basso) com quatro cordas, Fonte LANFRANCO, 1533.

A primeira referência ao violino em tratado impresso é de Giovanni Maria Lanfranco em *Scintille di musica* de 1533 que o chama de *Violetta da Arco senza tasti* (LANFRANCO, 1533, p. 137). Na fig. 4 podemos observar como o violino e a viola ainda são construídos com apenas três cordas, talvez com a rabeca como modelo, enquanto o baixo já tem as quatro. Na figura constam apenas soprano, tenor e baixo, mas no texto Lanfranco menciona o contralto, ou seja, um quarto membro que é afinado igual ao tenor.<sup>287</sup> O autor indica que a corda mais grave (*Basso*) do violino, chamado *Soprano*, a mediana (*Mezzana*) da viola, chamada *Tenore* e a mais aguda (*Canto*) do baixo são uníssonas. Isto indica que o baixo para Lanfranco em 1533 era afinado sib<sup>1</sup>/fá<sup>1</sup>/dó<sup>2</sup>/sol<sup>2</sup> de baixo para cima. O primeiro a indicar que todos os membros do violino têm quatro cordas, afinados em quintas, é Jambe de Fer no tratado *Epitome musical*,

<sup>287</sup> *Ma volendo a questi aggiungere il Cōtralto (ilqual passa per le medesime chorde del Tenore) col Tenore: in Vnissono ciascuna sua chorda risuonar si faccia.* LANFRANCO, 1533, p. 138.

1556.<sup>288</sup> O motivo da adição das cordas mais agudas se deve provavelmente a dois fatores: a necessidade de um som mais forte e penetrante quando os violinos eram usados para acompanhar danças – populares e cortesões – mas também não podemos excluir a possibilidade que o uso dos violinos para tocar música vocal fazia necessário um registro mais agudo e assim propiciando uma extensão maior.<sup>289</sup> A própria extensão das vozes sofria uma expansão durante o século XVI (BOYDEN, 1990, p. 32-33).



Figura 5 - Família do violino, ainda com três cordas, tocando junto com cantores e um alaúde. Detalhe de afresco na cúpula da Catedral de Saronno, Itália de Gaudenzio Ferrari (1535/36).

<sup>288</sup> *Le Violon est fort contraire à la viole* (ele acaba de descrever a viola da gamba). *premier, Il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre.* JAMBE DE FER, 1556, p. 61.

<sup>289</sup> Cf. abaixo.

No decorrer do século XVI, praticamente nenhuma música foi escrita especificamente ou exclusivamente para o violino e menos ainda foram elaborados tratados que ensinam como tocar o instrumento. Evidentemente, este fato torna a descrição da técnica e outros aspectos de performance ao violino renascentista um desafio que precisa ser contornado por vias indiretas: violinistas que também eram gambistas podem ter transferido técnicas da viola da gamba para o violino, de modo que, estudando os tratados da primeira, já em existência, podemos ter uma noção de como o violino era tocado; os tratados de diminuição, cujo alvo normalmente incluíam o violino, podem indicar o que o violinista tocava de mais desafiador; e, finalmente, é preciso verificar em quais espaços culturais e sociais a família do violino era acolhida e qual o repertório que executava. Há fortes indícios de que se tratava predominantemente de música de dança em salões de bailes e música religiosa vocal em igrejas e outros locais a elas ligados.

A seguir trataremos das condições socioculturais nas quais nasceram as duas famílias de cordas que nos próximos séculos dominarão a cena musical: as *violas da gamba* que gozaram de grande prestígio até o século XVIII quando gradativamente caíram em desuso, e as *violas da braccio*<sup>290</sup> – isto é, a família do violino – que inicialmente podem ter vivido um pouco na sombra das gambas, mas que paulatinamente foram assumindo um papel estratégico no desenvolvimento de novos gêneros de música.

Coelho e Polk (2016) afirmam que, de modo geral, o nosso entendimento da música europeia do período de 1420 -1600 se fundamenta quase que inteiramente na história de gêneros vocais onde instrumentos aparecem como acessórios.<sup>291</sup> Os autores ainda salientam que durante toda a Renascença havia uma interação constante entre vozes e instrumentos.<sup>292</sup> Grande parte da música nesta época era repertório compartilhado, a ponto de ser irrelevante distinguir entre música vocal e instrumental, independentemente se na peça havia ou não um texto. A execução da música secular – principalmente *chansons*, de origem francesa – podia ser puramente vocal, puramente instrumental ou misturada e, a partir do século XVI, isto também valia para a música sacra. Por exemplo, arranjos e transcrições instrumentais de música de Josquin des Prez (c.

---

<sup>290</sup> Nesta época, a nomenclatura italiana referente aos instrumentos de corda não é muito clara. O termo *viola*, sozinho, podia se referir tanto aos instrumentos apoiados entre as pernas (*gamba*) como àqueles apoiados nos braços (*brazzo/braccio*), fato que pode criar certa confusão. Mas invariavelmente *viola da braccio* (ou *braccio*) se refere a qualquer membro da família do violino, e não necessariamente apenas à sua versão soprano.

<sup>291</sup> COELHO, V.; POLK, K. *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600: Players of Function and Fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press. Edição do Kindle, 2016, p. 2.

<sup>292</sup> Porém, cf. subcapítulo a seguir (3.2), onde sugerimos que instrumentistas e cantores não necessariamente atuaram sempre juntos, isto é, ao mesmo tempo. Embora o repertório fosse o mesmo, eles às vezes se apresentaram alternadamente, principalmente em procissões.

1450-1521), um dos maiores compositores da época, eram comuns até o final do século XVI (COELHO; POLK, 2016, p. 6-8).

Considerando estes fatos e ligando-os às observações feitas anteriormente a respeito da relação entre a voz e os instrumentos, é altamente pertinente o esclarecimento de Peter Holman (1993) sobre o motivo do surgimento das famílias da *viola da gamba* e da *viola da brazzo* na virada do século XV para o XVI. Estes instrumentos não surgiram por acaso, mas foram o resultado de uma busca de solução para as necessidades sociais e musicais de uma nova realidade. Holman (1993) argumenta que até o final do século XV os instrumentos de corda tocavam música vocal – solo ou acompanhando cantores – predominantemente de forma monofônica, uma vez que instrumentos como a *lira da braccio*, a viela e a rabeca, considerados possíveis ancestrais do violino, normalmente possuíam cavaletes planos ou de pouca curvatura – a julgar pela iconografia, às vezes até nem tinham cavalete – o que dificultava a execução polifônica, mas facilitava a execução de acordes como acompanhamento de canto solo.<sup>293</sup> Uma tradição instrumental muito forte de improvisação – isto é, música não escrita/notada – comum em grande parte da Europa no decorrer do século, era a formação de duos que podiam ser constituídos de dois alaúdes, duas vielas ou um alaúde e uma viela ou rabeca.<sup>294</sup> Mas estes instrumentos também raramente existiam em vários tamanhos, de modo que não era possível com eles tocar música vocal a três, quatro ou mais vozes em conjuntos homogêneos como um conjunto de vozes *a cappella*.<sup>295</sup> Holman (1993) vê uma ligação entre a tradição secular de música polifônica vocal, que cresce no período, e a ideia de conjuntos ou famílias de instrumentos do mesmo tipo (inglês: *consort*) que se iniciou, como vimos, com os sopros no início do século XV ou talvez até antes (cf. acima). Existe uma analogia entre as tessituras vocais de homens e crianças ou mulheres e a afinação dos diferentes membros dos conjuntos instrumentais separados pelo intervalo de quartas ou quintas (HOLMAN, 1993, p. 5).

Nas últimas décadas do século XV, especialmente nas cortes de Mântua e Ferrara, há uma aceleração na prática instrumental de música polifônica a três e quatro vozes. Esta prática inicia-se com músicos de sopro alemães, ativos também em Florença além destas cortes, usando

---

<sup>293</sup> Cf. PRIZER, William F. The Frottola and the Unwritten Tradition (1986). In: GALLAGHER, Sean (Ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. New York: Routledge, p. 181-2015, 2016, p. 187. No entanto, Prizer afirma que no final do século o alaúde já acompanhava frótoas de modo polifônico – isto é, as duas vozes mais graves das três vozes acompanhantes (p. 194).

<sup>294</sup> Cf. a citação de Tinctoris a respeito da apresentação de dois músicos cegos no subcap. 2.3.1.5 *Actio/pronuntiatio/executio*.

<sup>295</sup> Cf. POLK, Keith. Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 42, no. 3, p. 504-546, outono 1989, *passim*, mas especialmente p. 525.

cópias manuscritas de *chansons* franco-holandesas em versões sem texto, e logo, música neste estilo – uma espécie de canção sem palavra – passou a ser escrita exclusivamente para execução instrumental por compositores como Josquin des Prez e Heinrich Isaac (c. 1450-1517), estrangeiros que trabalhavam no Norte da Itália.<sup>296</sup> Na corte de Mântua, Isabella d'Este (1474-1539) era uma grande incentivadora das artes. Ela era cantora, tocava alaúde, lira da braccio, teclados e foi talvez uma das primeiras, entre os nobres da Itália, a tocar viola da gamba, instrumento por cujo desenvolvimento na Itália foi a principal responsável.<sup>297</sup> Ela e a sua cunhada Lucrezia Borgia da corte de Ferrara empregavam músicos como Bartolomeo Tromboncino (c. 1470-c. 1535) e Marchetto Cara (c. 1470-c. 1525) considerados responsáveis pelo desenvolvimento da frótola que – não considerando as *chansons* – foi o primeiro gênero criado para, e tocado por, um conjunto de violas da gamba (HOLMAN, 1993, p. 16).

Isabella d'Este não gostava de instrumentos de sopro,<sup>298</sup> fato que a levava a promover as cordas na sua corte e buscar uma alternativa para os sopros para a execução deste recém-criado repertório camerístico. Por trás desta sua preferência estava uma questão de *decorum*: na Renascença, os instrumentos eram divididos em *haut* (altos) e *bas* (baixos); faziam partes dos primeiros a maioria dos sopros como charamelas, trompetes, sacabuxas (trombones), cromornos, cornetos e percussão, considerados de certo caráter militar e masculino com associações fálicas, enquanto aos segundos eram listados alaúdes, instrumentos de cordas, teclados e – como exceção – flautas doces, instrumentos julgados mas apropriados para as câmeras das cortes chefiadas por mulheres (HOLMAN, 1993, p. 13). Em 1495, Isabella encomendou de um *liutaio* desconhecido de Brescia três violas da gamba em dois tamanhos diferentes (tenor e baixo) e quatro anos mais tarde, em 1499, encomendou mais um baixo. A invenção do novo instrumento provavelmente era inspirada na viola espanhola.<sup>299</sup> Simultaneamente, em Ferrara, gambas também eram solicitadas, inclusive estima-se que em 1499 a soprano já tenha se juntado aos outros dois tamanhos. Nesta corte, a família quase inteira de Isabella, além dela própria, já estava aprendendo a tocar o novo instrumento: os irmãos Ippolito e Alfonso e sua esposa Lucrezia. Vemos aqui nascer a tradição da aristocracia se

---

<sup>296</sup> Cf. também LITTERICK, Louise. Performing Franco-Netherlandish Secular Music of the Late 15th Century: Texted and Untexted Parts in the Sources. *Early Music*, vol. 8, no. 4, p. 474-478+480-485, out., 1980, p. 480.

<sup>297</sup> Cf. PRIZER, William F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 38, no. 1, p. 1-33, primavera, 1985, p. 18.

<sup>298</sup> Cf. PRIZER, William F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-Maker'. *Early Music History*, vol. 2, p. 87-118+120-127, 1982, 112-116.

<sup>299</sup> Para a história da viola da gamba, cf. WOODFIELD, Ian. *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

entreter tocando música de câmara com instrumentos de conjunto – principalmente violas da gamba – prática que durará quase todo o século XVI (HOLMAN, 1993, p. 17).<sup>300</sup>

As primeiras evidências iconográficas da existência de violinos surgem em Ferrara poucos anos depois da comprovada presença das violas da gamba (cf. fig. 2). Holman (1993) estima que, num raciocínio paralelo, tenha-se buscado uma solução para um segundo conjunto de cordas que pudessem substituir os sopros nos salões de dança. Como estes instrumentos eram modelados a partir da viela e da rabeca, ambos apoiados no ombro,<sup>301</sup> os violinos, de modo geral, ficaram menores, provavelmente com o intuito de torná-los mais ágeis na função para a qual foram planejados.<sup>302</sup> Evidências indicam que os primeiros conjuntos de violinos foram manufaturados nas mesmas oficinas em Brescia donde saíram as gambas e é quase certo que na primeira década do século XVI o conjunto de violinos já estava em uso na corte de Ferrara (HOLMAN, 1993, p. 19).

Nas décadas seguintes os violinos rapidamente se espalharam pela Europa, e já por volta de 1540-1550 há indícios de que figuravam entre os instrumentos mais populares junto aos músicos profissionais (*id.*, p. 19-20).

Como veremos a seguir, a função e o uso da família do violino durante o primeiro século de existência podem ter sido mais abrangentes e diversificados do que os motivos iniciais de sua invenção podem sugerir. Essa constatação mostrar-se-á fundamental para a avaliação das possibilidades expressivas dos recém inventados veículos sonoros. Consideramos que, mais do que a própria construção e evolução material dos instrumentos – embora de certa relevância – é a maneira de uso, o repertório, a função e o espaço cultural nos quais foram usados, que estabeleciam o nível artístico atingido.<sup>303</sup> E aqui estamos ponderando sobre uma eventual e possível expressividade na execução por parte dos primeiros violinistas.

---

<sup>300</sup> Para uma outra possibilidade de incentivo para a invenção da viola da gamba ‘alemã’, cf. POLK, Keith. Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the 15th Century. *Early Music*, p. 179-198, May 1990, p. 182. Aqui Polk sugere que havia na Alemanha na segunda metade do século XV a necessidade de um instrumento mais grave para tocar partes de contratenor nos duos ou trios envolvendo rabeca como soprano, em conjuntos instrumentais que estavam se tornando muito comuns. Segundo Polk (1990), o mesmo teria acontecido na Itália. Esta sugestão não exclui a sugerida por Holman.

<sup>301</sup> Talvez no peito, ou mesmo na cintura, de qualquer maneira na posição quase horizontal.

<sup>302</sup> O violoncelista e musicólogo Alain Gervreau faz uma observação pertinente: comentando que as violas da gamba são tocadas pela nobreza sentada, explica que os violinos eram tocados por profissionais em pé, pois por uma questão de hierarquia, não poderiam ficar sentados na presença dos nobres. GERVREAU, Alain, 2014 <http://www.sonadori.be/www/pages/programme1.html>. Acesso em 30.04.2019.

<sup>303</sup> Cf. abaixo BARONCINI, Rodolfo. Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i «sonadori di violini» della Scuola Grande di San Rocco a Venezia. *Recercare*, vol. 6, p. 61-190, 1994.



### 3.2 MÚSICOS E REPERTÓRIO

Quem eram os primeiros violinistas? Onde e o que tocavam? Como vimos, as *violas da brazzo* podem ter sido inventadas com o principal objetivo de servir de acompanhamento de danças como sugere Holman (1993). E não há dúvida de que esta função era fortemente exercida por elas durante o seu primeiro século de existência. Se olharmos para os instrumentos que aparentemente foram usados como modelo para a invenção – as rabecas e as vielas – verificamos que uma das suas funções era justamente tocar em ocasiões profanas e festas públicas como afirma Tinctoris em *De inventione et usu musicae* (c. 1487).<sup>304</sup> Mas ele lamenta este fato e diz: “[...] porque mais ardentemente inflamavam o meu coração para a contemplação das alegrias celestiais, prefiro reservá-las apenas para a música sacra e a consolação secreta da alma.”<sup>305</sup> Entendemos que Tinctoris – um dos principais teóricos da música do século XV e considerado um dos maiores humanistas alemães do seu tempo, conhecedor da eloquência e que, segundo Luko (2008, p. 99), era perito tanto nas artes linguísticas do *trivium* como nas artes matemáticas do *quadrivium* – tinha a rabeca e a viela na mais alta estima a ponto de considerá-las apropriadas para os nobres serviços eclesiásticos. É por isso muito significativo o fato que, até a quarta década do século XVI, os violinos<sup>306</sup> paulatinamente tenham suplantado os instrumentos preferidos por Tinctoris nas suas funções religiosas, como veremos a seguir.<sup>307</sup> Por mais “rudes no som” que inicialmente possam ter sido,<sup>308</sup> ainda assim os violinos foram julgados dignos o suficiente para assumir serviços nas igrejas. Tomamos por verdadeiro que o repertório cultivado em contextos religiosos propiciava uma maior sofisticação artística aos violinistas do que aquele executado nos salões de baile, mesmo aqueles das cortes. A probabilidade de o músico querer e poder emocionar o público num baile ruidoso é menor do que numa igreja, ambiente de reflexão com relativa paz e silêncio.

---

<sup>304</sup> [...] *quam ad res profanas et publica festa interdum applicari, [...].* Apud BAYNES, Anthony. Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*. *The Galpin Society Journal*, vol. 3, mar., p. 19-26, 1950, p. 25. Cf. também citação maior no subcapítulo 2.3.1.5 *Actio/pronuntiatio/executio*.

<sup>305</sup> [...] *quaeque ad contemplationem gaudiorum supernorum: ardentissime cor meum inflammant. Quo mallem ea potius ad res sacras: et secreta animi solamina semper reserva.* *Ibid.*

<sup>306</sup> Doravante com ‘violinos’ referimo-nos à família do violino como um todo.

<sup>307</sup> Hill (1996) lista apresentações instrumentais documentadas em igrejas principalmente no Norte da Itália nos anos: 1439, 1508 e 1556 (Bologna); 1487 (Nápoles); 1493 (Mântua); 1491, 1542 e 1543 (Bérgamo); 1557 (Lucca); 1575 (Udine); 1590 (Gênova); 1594 (Pádua).

<sup>308</sup> Na descrição de Jambe de Fer em *Epitome musical*, 1556, p. 62: [...] *beaucoup plus rude en son*.

Recentemente, atribuir aos violinistas profissionais uma atividade predominantemente acompanhadora de dança<sup>309</sup> tem sido cada vez mais questionado pelos pesquisadores. Assim, John Walter Hill (1996) parece apontar um certo ‘elo perdido’ entre a escassa história do violino do século XVI e o surgimento das primeiras obras a ele dedicadas logo após a virada do século quando indaga:

O surgimento aparentemente repentino de um repertório amplo, variado e bem desenvolvido de música para violino no início do século XVII tem se mostrado um tanto misterioso, principalmente se, como geralmente tem sido afirmado, o violino não apresentava uma história extensa como um instrumento de música de arte antes do surgimento deste repertório.<sup>310</sup>

Hill (1996) ainda comenta que apesar de Boyden (1990) mencionar que os violinos dobravam as vozes ou as substituíam quando ausentes – o que de fato ocasionalmente pode ter acontecido – ele via o surgimento da música idiomática para violino no início do século XVII como uma ruptura radical com o passado (p. 333). Mas Hill avalia que:

[...] a ampla variedade de estilos e formas do repertório para violino do início do século XVII, a técnica bastante avançada que esta exige e o alto grau de refinamento encontrado nos instrumentos feitos durante o último terço do século XVI por Andrea Amati e Gasparo de Salò deveria sugerir que o violino tinha adquirido uma técnica avançada, um idioma individual e um lugar na tradição da música de arte bem antes das datas da primeira música escrita subsistente que especifica o seu uso.<sup>311</sup>

Hill observa que a ligação da música instrumental com a vocal teria levado estudiosos a relacionar as várias formas da música de violino do início do século XVII aos gêneros de música vocal, supostamente mais bem estabelecidos. Porém ele insinua que o argumento não se sustenta, com exceção da *canzona* instrumental que tem ligação comprovada com a *chanson* parisiense. A título de exemplo, o conceito de ‘monodia instrumental’ – defendido por autores

---

<sup>309</sup> Isso, por exemplo, é o caso do BOYDEN (1990), p. 49-64 e McVEIGH, Simon. *The Violinist of the Baroque and Classical Period*. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. New York: Cambridge University Press, 1992, p. 47.

<sup>310</sup> *The apparently sudden appearance of a large, variegated, and well-developed repertoire of violin music in the early seventeenth century has been something of a mystery, particularly if, as has been generally stated, the violin had no extensive history as an instrument of art music earlier than the appearance of this repertoire*. HILL, 1996, p. 333.

<sup>311</sup> [...] *the wide variety of styles and forms in the early seventeenth-century violin repertoire, the very advanced technique that it requires, and the high degree of refinement found in the instruments made during the last third of the sixteenth century by Andrea Amati and Gaspar da Salò should have suggested that the violin had acquired an advanced technique, an individual idiom, and a place in the art music tradition well before the dates of the earliest surviving written music that specifically calls for it*. HILL, 1996, p. 334.



como Palisca e outros – não se justificaria porque as sonatas de caráter improvisador de compositores como Giovanni Battista Fontana (c. 1589-1630) e Biagio Marini (1594-1663) não apresentam os traços mais típicos da monodia vocal como, por exemplo, o estilo recitativo (*idem*, p. 334). Ou seja, a origem da sofisticação desta música precisaria ser encontrada alhures. No entanto, como veremos nos subcapítulos 3.4 e 4.1, havia um nexos forte entre a monodia vocal e as primeiras obras escritas para violino no início do século XVII.

Rodolfo Baroncini (1994) também chega a questionar a própria ideia – geralmente aceita e amplamente divulgada – da submissão dos instrumentos renascentistas às vozes. Diz Baroncini:

Nesse sentido, parece típica, a ideia, hoje em grande voga, de uma suposta origem popular do violino e de seu prevalente emprego no âmbito da música de dança, uma ideia ainda a ser completamente comprovada e ilustrada em detalhes e bem longe de exaurir um cenário que – como emerge de um amplo e sistemático recurso às fontes – parece mais complexo e diversificado. Aliás, duvidosa, apesar da sua aceitação universal, se revela ainda aquela asserção que pressupõe no dobramento das vozes outra função fundamental que os instrumentos da família do violino teriam realizado *ab antiquo*; uma afirmação sem averiguação documental, atribuível a preconceitos e ideias ora antigas a respeito de uma suposta submissão geral do instrumentário renascentista às vozes.<sup>312</sup>

Para Baroncini, o fator mais importante para entender a história inicial da família do violino é o reconhecimento do seu caráter de um conjunto homogêneo de um mesmo timbre. A história do *violino* converge essencialmente com aquela do conjunto de violinos, e numerosas evidências documentais revelam que este foi uma das mais frequentadas formações do século XVI (BARONCINI, 1994, p. 64).<sup>313</sup> Por meio de uma extensa lista de documentos com referências a atividades de conjuntos de violinos no norte da Itália (*idem*, p. 65-68), Baroncini mostra que, já no meio do século, praticamente todas as cidades grandes e médias da região dispunham de uma *muda di violini*.<sup>314</sup> Estes documentos indicam, inclusive, em que tipo de

---

<sup>312</sup> *Tipica, in tal senso, appare l'idea, tutt'oggi in gran voga, di una presunta origine popolare del violino e di un suo prevalente impiego nell'ambito della musica da ballo, idea ancor tutta da suffragare e illustrare nei dettagli, e ben lontana dall'esaurire uno scenario che - come emerge da un ampio e sistematico ricorso alle fonti - appare notevolmente più complesso e variegato. Dubbio, del resto, a dispetto della sua universale accettazione, si rivela pure quell'enunciato che ha postulato nel raddoppio delle voci l'altra fondamentale funzione cui avrebbero assolto ab antiquo gli strumenti della famiglia del violino; un'affermazione priva di alcun riscontro documentario, riconducibile a preconcette e ormai vetuste idee circa una presunta generale sudditanza dello strumentario rinascimentale alle voci.* BARONCINI, 1994, p. 62.

<sup>313</sup> Baroncini afirma que o principal problema dos estudos sobre a história inicial do violino é já considerá-lo um instrumento único, quase solístico, status que só alcançará no século seguinte (XVII). *Ibid.*

<sup>314</sup> São listadas Brescia, Milão, Veneza, Pavia, Lodi, Desenzano, Peschiera e Viadana.

âmbito o conjunto de violinos era preferencialmente empregado – seja profano, litúrgico, cultivado ou popular (*ibid.*, p. 69). Ainda segundo Baroncini, a julgar por estes documentos, o vínculo exclusivo do violino com a música de dança estaria amplamente desmentido. Pelo contrário, emerge deles o perfil de um quadro versátil e decididamente multifuncional, apto a ser empregado em qualquer ocasião e testado com qualquer gênero, seja ele culto ou popular. Embora nos documentos não falte referências a eventos popular-carnavalescos, muitas fontes reportam a uma praxe e um âmbito do tipo profano-cultivado (*id.* p. 69). Baroncini faz uma afirmação extremamente relevante:

Ninguém duvida naturalmente que os ‘violinos’ tenham desenvolvido um papel importante na produção de música de dança. No entanto, o conjunto das evidências sugere que a sua presença em tal contexto deve ser reconduzida dentro da dimensão das companhias profissionais da época: qualquer formação de respeito, fosse ela “*de arco*” ou “*de sopro*” era capaz de “tocar em baile ou em música”: a opção, simplesmente, era determinada, tanto pelo tipo de evento (profano ou litúrgico), pelas exigências e pela classe da audiência, quanto pelas condições e pelo lugar no qual se verificavam as execuções (espaços fechados ou abertos).<sup>315</sup>

Relatos esporádicos do uso de violinos em eventos nobres não envolvendo baile já são conhecidos. Já em 1538 o Papa Paulo III contrata *violini milanesi* para aliviar as tratativas complicadas na conferência de paz em Nice na França.<sup>316</sup> Significativo mesmo é o relato de 1569 de Massimo Trojano<sup>317</sup> que, ao enumerar as forças musicais da corte de Munique, elogia sete violinistas virtuosos italianos: “Antonio Morari e seus companheiros com as violas da braccio [...] ora com canzonas francesas, ora com motetos engenhosos, e ora com madrigais belos tocam com harmonia celeste até o último serviço.”<sup>318</sup>

---

<sup>315</sup> *Nessuno dubita naturalmente che i «violini» abbiano svolto un ruolo importante nella produzione di musica di danza. L'insieme delle evidenze, tuttavia, suggerisce che la loro presenza in tale contesto deve essere ricondotta entro la dimensione delle compagnie professionali dell'epoca: qualsiasi formazione di rispetto, fosse essa «da arco» o «da fiato», era in grado di «sonare da ballo o di musica»: l'opzione, semplicemente, era determinata dal tipo di evenienza (profana o liturgica), dalle esigenze e dal rango dell'udienza, nonché dalle condizioni e dal luogo in cui si verificavano le esecuzioni (al chiuso o all'aperto).* BARONCINI, 1994, p. 69, nota 17.

<sup>316</sup> Sintomática é a diferença de descrição a respeito deste evento entre Boyden (1990, p. 52) e Baroncini (1994, p. 70). Diz o primeiro: “[...] violinos milaneses em capacidade subordinada às vozes [...] para alegrar os procedimentos [...]” e o segundo: “Profissionais versáteis e não rudes arranhadores de danças eram certamente os violinos milaneses [...]”.

<sup>317</sup> Massimo Trojano (?-1570), compositor e poeta italiano, cronista e dramaturgo na corte da Bavária, Alemanha.

<sup>318</sup> *Antonio Morari e i suoi compagni con le viole di braccio [...] hor con canzoni franzese, hor con artificiosi mottetti, et hor con vaghi madrigali, con celeste harmonia suonano infino all'ultimo servitio.* Apud BARONCINI, 1994, p. 70.



Figura 6 - Família do violino sendo tocada junto com cantores e outros instrumentistas, direção Orlando di Lasso. Detalhe de ilustração da Capela do duque da Baviera, Munique, Alemanha de Hans Mielich (1565-70).

No entanto, os documentos revelam o âmbito litúrgico e paralitúrgico como campo de trabalho dos mais férteis para o conjunto de violino quinhentista. Trata-se das chamadas *Scuole Grandi* em Veneza;<sup>319</sup> o estudo de Baroncini está concentrado na mais rica e exuberante delas, a *Scuola Grande di San Rocco* fundada em 1480. Ele acredita ter encontrado na rica história da música instrumental desta instituição uma das possíveis chaves para uma melhor compreensão das relevantes novidades instrumentais ocorridas no início do século XVII (*idem*, p. 71). O aparato musical era usado para conferir um ambiente solene e pomposo às frequentes missas e procissões, e tanto a música vocal quanto a instrumental constituíram um dos mais importantes elementos deste elaborado cerimonial litúrgico (*idem*, p. 73).

Desde o início do século XVI, quase todas as *Scuole Grandi* de Veneza dispunham de três grupos de músicos com incumbências distintas e bem definidas, dois grupos de cantores e um de “*sonadori de arpe, viole et lauti*” – tocadores de harpas, violas (rabecas) e alaúdes –

---

<sup>319</sup> *Scuole grandi* eram associações ou confraternidades devocionais, laico-religiosas, das quais havia seis em Veneza. As primeiras foram fundadas ainda no século XIII e a última no próprio século XVI. Elas promoviam um importante trabalho de assistência social e caridade cristã, além de intensa atividade artístico-musical. Uma igreja também estava sempre ligada a cada *Scuola*.

inicialmente sempre atuantes nas procissões e esporadicamente nas celebrações especiais internas. As exigências para a qualidade das execuções eram bastante altas; era de suma importância que “*canti et soni*”, isto é, o canto e os instrumentos estivessem à altura do esplendor cenográfico dos aparatos e que apresentações decadentes e imperfeitas não prejudicassem a imagem triunfalista das associações. E para tal, os responsáveis tomaram todo o cuidado para garantir estabilidade e eficiência dos músicos por meio de contratos regulares de salários (BARONCINI, 1994, p. 75). A origem desta atitude era a extensa prática de procissões e o contexto devocional particular das confraternidades onde, por razões da forte mistura do sacro e do profano e pelas necessidades puramente funcionais, o uso de todo tipo de instrumentos se tornara obrigatório. A esta altura, a associação entre música e as procissões já era uma tradição secular, sendo este o motivo do cuidado especial dado aos instrumentos por parte das *Scuole* (*id.*, p. 76). Baroncini enfatiza que o uso de música nos contextos referidos não era exclusividade das *Scuole*; na igreja de qualquer paróquia veneziana, diversos instrumentos de sopros – “*piffari, trombe squarzade et altri stromenti*”<sup>320</sup> – eram esporadicamente aplicados. Porém, Baroncini afirma:

[...] o aspecto realmente inovador das *Scuole* não está tanto no uso dos instrumentos em si quanto no fato de ter traduzido aquilo que era uma praxe ocasional num costume regular e de ter efetuado, conforme uma tradição musical paralitúrgica antiga, escolhas instrumentais que, sem abrir mão de “*trombe et piffari*”, pouco a pouco acabaram por privilegiar os instrumentos de corda e arco.<sup>321</sup>

Isto é, além da participação nas procissões, os instrumentos de sopro passaram a entrar regularmente – e não mais apenas de vez em quando – no momento litúrgico dentro das igrejas ligadas às *Scuole*. Mas um novo direcionamento das *Scuole* provocou – em razão da antiga predileção delas pelos instrumentos de corda – uma importante mudança de instrumentário a ser usado: a troca, por volta de 1530-35, do conjunto de harpa, rabeca e alaúde, ora a tornar-se obsoleto, pela moderna formação homogênea de “*sonadori de violoni*.”<sup>322</sup> Ademais, a admissão dos “*sonadori novi da violoni overo lironi*”<sup>323</sup> provocou uma forte diminuição do uso dos

<sup>320</sup> *Piffaro* é uma charamela, instrumento de palheta dupla, antecessor do oboé; *trombe squarzade* eram trompetes compridos de uso militar, mas também usados em procissões.

<sup>321</sup> [...] *l'aspetto realmente innovativo delle scuole non sta tanto nell'uso degli strumenti in sé, quanto nell'aver tradotto ciò che era una prassi occasionale in una consuetudine regolare e nell'aver perseguito, in linea con un'antica tradizione musicale paraliturgica, scelte strumentali che, pur non facendo a meno di «trombi et piffari», finiranno via via col privilegiare gli strumenti a corde e ad arco.* BARONCINI, 1994, p. 77.

<sup>322</sup> Cf. abaixo a respeito da complexa nomenclatura organológica do século XVI.

<sup>323</sup> Tocadores novos de *violoni* ou mesmo *lironi*. Ver nota anterior.

instrumentos de sopro que em poucos anos os levou ao quase que completo abandono na *Scuola Grande di San Rocco* (BARONCINI, 1994, p. 78). A ascensão para as atividades internas da *Scuola* representa, ao nosso ver, um fato histórico para a recém inventada família do violino, pois revela evidências de prováveis execuções de música do mais alto nível criada no período: motetos e madrigais dos melhores compositores em atividade na *Serenissima* quinhentista.

Quando Boyden (1990, p. 53) enfatiza que raramente a música era escrita especificamente para o violino e, mesmo quando isso era o caso, a escrita não era idiomática, consideramos que o simples fato do violino ter sido usado para tocar motetos e madrigais – gêneros essencialmente vocais – aponta para o reconhecimento das suas qualidades técnico-instrumentais e sua compatibilidade artística com esta música. Características essas que garantiam ao instrumento a capacidade de imitar a voz em toda a sua exuberância e pluralidade de articulação, imitação esta, como já vimos, amplamente recomendada e elogiada na época.<sup>324</sup>

Aqui convém fazer um parêntese na tentativa de esclarecer a nomenclatura organológica extremamente complexa com especial referência à família do violino durante o século XVI. Boyden se refere à terminologia como “areia movediça pronta e ávida para engolir aqueles que a confundem com *terra firma*”.<sup>325</sup> No entanto, entender as denominações usadas à época é fundamental para ter noção da extensão da aplicação destes novos instrumentos. Parecem-nos bastante convincentes os esclarecimentos fornecidos por Baroncini (1994) fundamentados no contexto da *Scuola Grande di San Rocco* da qual subsistem detalhados registros de músicos contratados com a indicação dos instrumentos que tocavam. Veremos que quase meia dúzia de nomes apresentavam possibilidade de significar ‘violino’.

O que caracterizava termos como *viola*, *violon*, *violoni*, *violetta*, *lira* e *lironi* (ver fig. 7) é que eram nomes genéricos, aplicáveis a instrumentos de arco de modo geral; *viola*, inclusive, podia reportar-se àqueles considerados antecedentes dos violinos como rabeca e viela, o que contribui para ampliar a confusão.<sup>326</sup> É preciso, a toda ocorrência, levar em consideração o contexto – temporal, espacial e cultural/cerimonial – ao definir precisamente de qual instrumento se tratava. Na fig. 7 constam todos os termos acima mencionados, mas Baroncini argumenta que na realidade todos aludem à família do violino. Por meio de um método de

---

<sup>324</sup> Cf. abaixo no subcap. 4.1.1 a descrição do violino de Giovanni Battista Doni.

<sup>325</sup> [...] *a treacherous quicksand ready and eager to engulf those who mistake it for terra firma*. BOYDEN, 1990, p. 16.

<sup>326</sup> Vale lembrar que na Península Ibérica e na América do Sul a guitarra barroca era/é chamada *vihuela/viola*.

exclusão, levando em consideração a função dos músicos e a característica de cada uma das opções de instrumento hipoteticamente passíveis de serem contempladas pelos termos usados, Baroncini chega à conclusão que os únicos instrumentos prováveis são os violinos.

1.	1531	sonadori novi de lironi overo violoni
2.	1533	sonadori de violoni
3.	1534	sonadori de lire et violoni
4.	1537	sonadori de viola et lironi
5.	1537	sonadori de violetta et lironi
6.	1541	sonadori de viola overo lironi
7.	1541	sonadori de violoni
8.	1541	sonadori de lironi
9.	1547	sonadori de lironi
10.	1547	sonadori de lironi
11.	1549	sonadori de lironi
12.	1550	sonadori de lironi
13.	1551	sonadori de lironi
14.	1552	sonadori de lironi
15.	1552	sonadori de violini
16.	1553	sonadori de lironi
17.	1553	sonadori de violon
18.	1557	sonadori de lironi
19.	1558	sonadori de lironi
20.	1560	sonadori de lironi
21.	1561	sonadori de violini
22.	1561	sonadori de lironi
23.	1562	sonadori de violini
24.	1563	sonadori de violini
25.	1568	sonadori di violle
26.	1572	Bernardin da i violini
27.	1574	sonadori di viollini
28.	1574	sonadori da violoni
29.	1575	Bernardin da le lire
30.	1576	Battista bressan dal violin
31.	1577	musici da lironi
32.	1578	sonadori di violini
33.	1578	sonadori di violini
34.	1578	[sonadori di] violini
35.	1580	Vincenzo per violin
36.	1581	sonadori da liron
37.	1588	Piero Polentin sonador da violin
38.	1590	Jacomo sonador da lironi

Figura 7 - Registro referente a músicos contratados pela *Scuola Grande di San Rocco*, Veneza, com a indicação de instrumentos tocados e ano de contratação (entre 1531 e 1590). Todos os termos, na realidade, se referem à família do violino. Fonte: BARONCINI, 1994.

Portanto, são dois os fatores circunstanciais a levar em conta: o caráter e a composição das contratações e as funções a serem cumpridas. Primeiramente, os documentos indicam que

os músicos sempre eram contratados como um grupo de seis instrumentistas,<sup>327</sup> com os instrumentos articulados em tamanhos diferentes, a fim de cobrir facilmente todo o registro vocal – soprano, contralto, tenor e baixo; em segundo lugar, durante todo o período estudado, uma das funções essenciais do grupo era participar das frequentes procissões entre a própria *Scuola* e a igreja adjacente. Na tradição musicológica, os instrumentos, além dos violinos, considerados enquadráveis na terminologia acima apresentada, seriam as violas da gamba e as *liras da braccio*. Apesar de também serem confeccionadas em vários tamanhos, as procissões praticamente eliminam as gambas pela própria natureza do seu manuseio – são tocadas no colo ou entre as pernas com o músico sentado. A hipótese das *liras* é igualmente questionável uma vez que, em primeiro lugar, embora apoiadas no ombro, ou no peito, possibilitando a locomoção nas procissões, elas não existiam em tamanhos variados, e assim aparentemente não foram projetadas para tocar música vocal polifônica. Pelo contrário, e este é o segundo ponto, eram instrumentos harmônicos com sete cordas e um cavalete com pouca curvatura para facilitar a execução de acordes; eram muito usadas para acompanhar cantores solistas e normalmente com elas estes próprios se acompanhavam. Faria pouco sentido juntar seis tocadores de *liras* iguais – de um mesmo tamanho – todos tocando acordes (BARONCINI, 1994, p. 79-81). Em contrapartida, os violinos<sup>328</sup> parecem cumprir todas as exigências estabelecidas para os serviços a serem prestados à *Scuola* pelos músicos.<sup>329</sup>

Na fig. 7 observamos que a primeira vez que o termo violino (*violini*) aparece é em 1552;<sup>330</sup> antes desse ano predominam os termos *lire* ou *lironi* e mesmo depois quando o termo violino (*violini*, *viollini*, *violin*) se torna mais comum, principalmente *lironi* é insistentemente reintroduzido até 1590. Baroncini apresenta como motivo o culto humanístico à antiguidade clássica, levando a uma predileção da época pela referência ao instrumento usado por Orfeu, a

---

<sup>327</sup> Cf. abaixo, entretanto.

<sup>328</sup> Neste caso teríamos a situação do baixo a esclarecer. A descrição de Jambe de Fer (1556) a respeito do baixo dos violinos pode resolver a nossa dúvida: “[...] o baixo, por causa do seu peso, é muito difícil de carregar, por isso ele é sustentado por um ganchinho num anel de ferro, ou outra coisa, o qual é devidamente fixado no dorso do referido instrumento a fim de não impedir aquele que o toca.” [...] *le Bas à cause de sa pesanteur est fort malayse à porter, pour autant il est soustenu avec vn petit crochet dans vn anneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attache au doz dudict instrument bien proprement: à celle fin qu'il n'empêche celui qui en ioue*. JAMBE de FER, 1556, p. 63.

<sup>329</sup> [...] *servir la schuola nostra per sonadorij*. BARONCINI, 1994, p. 136-185, *passim*.

<sup>330</sup> A primeira vez que o termo violino consta documentado no âmbito da igreja foi num diário de Brescia em 1530: *Adí desesette aprile 1530 [...] fo detto la prima messa alta al altar grando de ditta gesia [...] et fo sonà li violini per certi forestieri*. Apud Baroncini, 1994, p. 65. Em 1523 tem uma referência em francês: *Pour le trompettes et vjollons de Verceil* (*id.*). Segundo Hill (1996), já em 1513 há uma referência a um certo Bartholomeus *de la violetta* que era vigia noturno, talvez a primeira referência a um possível violinista (cf. acima Lanfranco, 1533 que chama violino de *Violetta da Arco senza tasti*) HILL, 1996, p. 340.

lira. Aí não importa o fato de tratar-se de um mal-entendido, pois Orfeu, afinal, não usava um instrumento de arco (BARONCINI, 1994, p. 87).

Em 1531, a *Scuola Grande di San Rocco* decide trocar a formação antiga – *sonadori vecchi*, “com os quais somos pessimamente servidos”<sup>331</sup> – composta de harpa, rabeca e alaúde por uma formação nova de *sonadori da violoni*, isto é, violinistas. A sonoridade heterogênea da antiga formação de tradição medieval literalmente tinha se tornado antiquada e não mais adequada às necessidades ambiciosas da *Scuola*. Esta agora preferiu os recém inventados violinos que estavam mais em conformidade com o gosto renascentista das famílias de instrumentos homogêneas e com a predileção por uma sonoridade unitária e fundida. O próprio volume de som de instrumentos como harpa e alaúde tornara-se insuficiente.

Na primeira década ainda havia apenas quatro membros no conjunto, mas a partir de 1540 este contava com seis músicos; até o fim do século, este número era considerado ideal para uma variedade de conjuntos, inclusive de sopros e aqueles misturados. Esta ‘regra fônica’ não se limitava a *San Rocco*, mas era aplicada nas outras *Scuole* em Veneza e em outras regiões da Itália.

Para entendermos mais sobre o ideal sonoro da época, convém observarmos a distribuição de registros das vozes dos seis violinos. Documentos detalhados a este respeito existem de outra escola grande, a *Scuola di San Marco*. O primeiro destes, de 1558, aponta para a seguinte divisão: soprano (o violino propriamente), *falseto* (provavelmente um violino menor, possivelmente afinado uma quarta acima e, portanto, de sonoridade mais clara), tenor, contralto (violões) e dois distintos tipos de baixo (*bassetto*, mais agudo e *bassone*). A primeira coisa que chama atenção é o predomínio das vozes mais graves atestando para um gosto pela sonoridade mais escura. Registros seguintes a partir de 1561 confirmam a preferência, e o *falseto* é trocado por outro soprano/violino normal, puxando ligeiramente para o grave a paisagem sonora. Num caso isolado de 1541 de um quinteto – talvez transitório entre quarteto e sexteto – o instrumento dispensado é justamente um dos violinos, reforçando a tendência escura de som.<sup>332</sup> É preciso ter em mente que, dada a característica ainda bastante experimental da construção dos violinos na época, é possível termos para os três registros gerais – baixo, médio e agudo – instrumentos

---

<sup>331</sup> [...] *deli quali si vien malisimo servitti* [...]. Apêndice A, doc. 1 *apud* BARONCINI, 1994, p. 136.

<sup>332</sup> A título de comparação: uma orquestra de câmara moderna tem um ou dois baixos para quatro violoncelos, quatro violões e doze violinos divididos entre os primeiros e os segundos.



de seis tamanhos diferentes.<sup>333</sup> A seguir duas versões de composição dos conjuntos e a provável afinação dos instrumentos, já com as quatro cordas (BARONCINI, 1994, p. 104):

1. *sopran* → violino (sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup> - mi<sup>4</sup>)  
*sopran* → violino (sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup> - mi<sup>4</sup>)  
*alto* → viola da braccio (dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup>)  
*tenor* → viola da braccio (dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup>)  
*bassetto* → baixo da braccio (fá<sup>1</sup> - dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> ou sol<sup>1</sup> - ré<sup>2</sup> - lá<sup>2</sup> - mi<sup>3</sup>)  
*basson* → baixo da braccio (sib<sup>-1</sup> - fá<sup>1</sup> - dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> ou dó<sup>1</sup> - sol<sup>1</sup> - ré<sup>2</sup> - lá<sup>2</sup>)
  
2. *falsetto* → violino piccolo (dó<sup>3</sup> - sol<sup>3</sup> - ré<sup>4</sup> - lá<sup>4</sup>)  
*sopran* → violino (sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup> - mi<sup>4</sup>)  
*alto* → viola da braccio (dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup>)  
*tenor* → viola da braccio (dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> - ré<sup>3</sup> - lá<sup>3</sup>)  
*bassetto* → baixo da braccio (sib<sup>-1</sup> - fá<sup>1</sup> - dó<sup>2</sup> - sol<sup>2</sup> ou dó<sup>1</sup> - sol<sup>1</sup> - ré<sup>2</sup> - lá<sup>2</sup>)  
*basson* → contrabbasso da gamba (sol<sup>-1</sup> - dó<sup>1</sup> - fá<sup>1</sup> - lá<sup>1</sup> - ré<sup>3</sup> - sol<sup>3</sup>)

Os deveres e as funções dos violinos na *Scuola*, herdados do conjunto antigo de harpa, rabeca e alaúde, inicialmente se limitavam às procissões, enquanto, por mais uma década, os quatro antigos *trombi e pifferi* – trompetes e flautas – continuam tendo participação nas celebrações, inclusive esporadicamente nas missas. Os cantores ainda seguem sendo mais valorizados e cobiçados, tendo também presença garantida e indispensável nos serviços musicais litúrgicos.

Porém, esta situação mudará drasticamente a partir de 1543. Em consequência de uma crise financeira, a *Scuola di San Rocco* decide demitir todos os músicos de sopro – o que surpreende pela tradição centenária de atividade da qual gozavam – e paulatinamente os violinos assumem suas funções litúrgicas recebendo para tal um aumento salarial correspondente. A nova participação dos violinos nas missas representa para eles uma clara valorização e o início de uma prática que, até década de 1570, se expandirá para as capelas mais prestigiosas da região do norte italiano. Em média, o conjunto atuava quatro a cinco vezes por mês em serviços religiosos diversos da *Scuola*. É bastante significativo que até o final do século,

---

<sup>333</sup> Sobre diferença de tamanhos temos clareza apenas para os baixos *bassetto* e *basso(ne)*; as violas *alto* e *tenore* teoricamente poderiam ter o mesmo tamanho, somente tocando vozes distintas, mais aguda e mais grave respectivamente. O termo *falsetto* poderia indicar exclusivamente uma voz mais aguda que a do soprano sendo o instrumento de igual tamanho. A hipótese aqui apresentada, porém, é menos provável uma vez que a tendência era deixar o tamanho do instrumento corresponder à tessitura executada. Ainda mais que, até a década de cinquenta, os violinos ainda tinham apenas três cordas e a mais grave era raramente usada por ser de difícil resposta.

a participação dos violinos chegou a igualar senão ultrapassar aquela dos cantores (BARONCINI, 1994, 104-109).

Outro forte indício da valorização dos violinos é o contínuo incremento na remuneração a eles concedido ao longo do século. No período entre 1520 e 1550 os cantores recebiam por serviço cinco a dez vezes o valor em relação aos instrumentistas, incluindo violinos (*id.*, p. 113). Até o final da década de 1580 os violinistas ultrapassam os cantores em termos salariais e chega-se a investir mais que o dobro nos violinos comparado aos cantores. Na *Scuola Grande di San Rocco* o conjunto de violino chegou a ser institucionalizado a tal ponto que os músicos recebiam salários anuais com pagamento proporcional mensal e não ‘por dia’ como era a prática das outras *Scuole*, prática esta que causava precariedade e penúria aos músicos, comum à época.<sup>334</sup> Segundo Baroncini (1994), esta situação inicial e posterior evolução é um reflexo direto da atitude geral a respeito do valor da voz humana (*istrumento naturale*) e o instrumento (*istrumento artificiale*)<sup>335</sup> que gradativamente vai se equilibrando no decorrer do período (*id.*, p. 114). O conjunto de violinos passou de um acessório puramente devocional a motivo de honorabilidade e distinção; prova disso é a competição entre as *Scuole*, que antes se manifestava no campo da arquitetura dos prédios, e agora se revela pela corrida à contratação de uma boa companhia de *lironi* (*id.*, p.116).

Estas conquistas por parte dos músicos contratados não ocorreram gratuitamente. A antiga prática de seleção por cooptação foi paulatinamente substituída por uma rígida audição controlada pelos responsáveis da *Scuola*. A partir do século XVII os músicos eram submetidos a um período de teste e só após provarem seu valor e diligência – “[...] *suo valor et diligentia*” – era confirmada a contratação. Os critérios de admissão cada vez mais seletivos contribuíram significativamente para elevar o nível do conjunto. O crescente empenho que os irmãos parecem ter investido na preparação e na qualidade dos músicos não era mais ligada apenas, como antigamente, à necessidade de um decoro cultural e institucional – quanto melhor a música, tanto mais glorificado deus e prestigiada a associação – mas ao exato desejo de surpreender e maravilhar.<sup>336</sup> Um efeito antes certamente presente nas suas funções típicas de sedução e atração para o povo devoto, mas que agora, em consequência de uma expressão musical sempre

---

<sup>334</sup> Para uma série de outras vantagens que os músicos de *San Rocco* recebiam, cf. BARONCINI, 1994, p. 117-118.

<sup>335</sup> Cf. subcapítulo 2.5 O conceito de *vox* e o som da palavra.

<sup>336</sup> Cf. subcapítulo 3.2 O músico perfeito.

mais projetada para a exibição virtuosística, parece ter se tornado predominante (BARONCINI, 1994, p. 124). Aqui chama a atenção a observação de Baroncini a respeito da mudança de objetivo ou finalidade da música nas *Scuole*: o desejo, por parte da diretoria, de proporcionar ao público uma experiência artística que emociona além – ou aquém – da função meramente religiosa. Como curiosidade vale mencionar que, por volta de 1580, um dos violinistas Michiel Bonfante *dal violin* – “*eccellente et raro in essa professione*” – funcionário da *San Rocco*, foi expressamente requisitado para a capela de *San Marco* pelo seu *maestro di cappella* Gioseffo Zarlino (*ibid.*).

Uma vez constatado que a família do violino marcava forte presença na sociedade veneziana em outras esferas que não envolvem apenas baile e dança – embora especialmente rica em vida musical, Veneza aqui serve como exemplo – nos resta verificar em qual formação e com qual repertório os violinistas se apresentavam nestes espaços. Pelo fato de considerarmos que – além do contexto da apresentação – o tipo de música tocada pelos primeiros violinistas ainda represente os principais indícios da possibilidade de uma interpretação expressiva, que ‘mova os afetos’, esta questão se revela de crucial importância.

É evidente que o repertório dependia eminentemente da função realizada, seja processional ou litúrgica. O maior problema é que os documentos existentes das *Scuole* não fazem referência alguma a estes detalhes. Como bem ressalta Baroncini (1992;<sup>337</sup> 1994, p. 127), é preciso deixar claro – na contramão da narrativa tradicional – que os grupos de *sonadori* e *cantadori* atuavam sempre separadamente, geralmente de forma revezada, tanto nas procissões como nos eventos litúrgicos. Isto quer dizer que, no presente contexto, a função dos violinos não era acompanhar os cantores e talvez menos ainda substituir cantores ausentes como tem sido afirmado, por exemplo, por Boyden (1990). Baroncini afirma:

É ainda hoje uma opinião comum que em todos os contextos litúrgico-devocionais onde figuram vozes e instrumentos, estes últimos realizavam, de maneira toda subordinada, uma função exclusiva de suporte e ‘acompanhamento’ para as primeiras. Sustentada pela ideia de uma suposta inadequação da música puramente instrumental ao contexto litúrgico, tal convicção tem as suas raízes, além de uma imagem ainda fortemente vocal da produção e da fruição musical quinhentista, na tendência anacrônica de considerar o sacro e o profano como duas esferas antitéticas e separadas. Musicólogos e especialistas no assunto, desconhecendo os mais óbvios costumes do

---

<sup>337</sup> BARONCINI, Rodolfo. Origini del violino e prassi strumentali in Padania: “Sonadori di violini” bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600). In: BIZZARINI, M.; FALCONI, B.; RAVASIO, U (Ed.). *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra cinque e seicento*, vol.1. Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, p. 178-179.

instrumentalismo urbano (tão evidentes e arraigados que já no fim do século XV existem lugares e momentos do culto especificamente destinados à execução puramente instrumental) e inconscientes das peculiaridades próprias de uma sociedade fortemente amalgamada (a música instrumental é patrimônio comum às duas esferas e não expressão de uma indefinida realidade secular), entenderam mal o sentido da relação voz-instrumento conferindo valores de simultaneidade organizada àquilo que normalmente se configurava nos termos de uma relação meramente diacrônica.<sup>338</sup>

Como evidência destes fatos, Baroncini menciona que, já em 1490 em Bergamo, existem registros documentais de instrumentos tocando serenadas em homenagem à Virgem Maria na véspera aos sábados no maior templo da cidade, dados estes que confirmam o relato de Tinctoris quando escreve sobre o deleite por ele vivido ao ouvir vielas nas igrejas.<sup>339</sup>

Ainda segundo Baroncini (1994), não existe nenhuma evidência documental nas *Scuole* que pudesse indicar uma apresentação simultânea entre cantores e instrumentistas, como, por exemplo, um *maestro di cappella* para coordenar grupos maiores e heterogêneos. Pelo contrário, descrições detalhadas do posicionamento de cada elemento nas procissões revelam que instrumentistas e cantores eram colocados longe uns dos outros, em pontos estrategicamente distintos, não facilitando ou mesmo impedindo execuções em conjunto. Parece mais provável que os grupos se alternavam continuamente para atuar, inclusive com repertórios diferentes. Os violinos eram posicionados na frente, logo como o segundo elemento da procissão, e os cantores mais no meio, na frente do guardião grande e os membros da banca.<sup>340</sup> Tipicamente, seis elementos<sup>341</sup> separavam os cantores dos violinos e estudos indicam que a posição mais central dos cantores pode simbolicamente ter significado um maior prestígio destes em relação aos instrumentistas. Fechava o cortejo o bloco dos irmãos (*id.*, p. 131).

---

<sup>338</sup> È ancor oggi opinione comune che in tutti i contesti liturgico-devozionali in cui figurano voci e strumenti questi ultimi assolvessero, in linea del tutto subordinata, a una esclusiva funzione di sostegno o 'accompagnamento' delle prime. Sorretta dall'idea di una presunta inadeguatezza della musica puramente strumentale al contesto liturgico, tale convinzione ha le sue radici, oltre che in un'immagine ancora fortemente vocalistica della produzione e della fruizione musicale cinquecentesca, nella anacronistica tendenza a considerare sacro e profano come due sfere antitetiche e separate. All'oscuro delle più ovvie consuetudini dello strumentalismo cittadino (così ovvie radicate che già alla fine del quindicesimo secolo esistono luoghi e momenti del culto specificamente destinati all'esecuzione puramente strumentale) e inconsapevoli delle peculiarità proprie di una società ancora fortemente compenetrata (la musica strumentale è patrimonio comune alle due sfere e non espressione di un'indefinita realtà secolare), musicologi e specialisti del settore hanno equivocato il senso del rapporto voci-strumenti, conferendo valori di organizzata simultaneità a ciò che più spesso si configurava nei termini di una relazione meramente diacronica. BARONCINI, 1994, p. 128.

<sup>339</sup> Cf. subcapítulo 2.3.1.5 *Actio/pronuntiatio/executio*.

<sup>340</sup> Chefia e administradores das *Scuole*.

<sup>341</sup> Os elementos eram: "el Christo" (*croce astile*), uma cruz apoiada numa haste; *doppiere*, tochas duplas de cera; *solervol* ou *solero*, baldaquins.

No caso dos eventos internos, a tendência era a mesma de atuação em separado, alternadamente vozes, órgão e violinos.<sup>342</sup> Durante a missa, o momento mais significativo e certo para os violinos atuarem era o da Oferta. Os documentos indicam que na Elevação tocavam cornetos ou outros instrumentos – “*sonano cornetti, over altri instrumenti*”; Baroncini insinua que estes outros instrumentos possam ter sido violinos, tocando outro repertório e mudando a maneira de tocar como adaptação à atmosfera do momento.<sup>343</sup> A respeito de instrumentos tocarem na elevação, Dell’Antonio (1997) faz uma observação bastante pertinente (o autor se refere temporalmente ao início do século XVII, mas, como vimos, a prática já era centenária):

Na medida em que o século XVII gradualmente emancipava o ideal do indescritível/inefável, a “extrinsecalidade derradeira” da música instrumental se tornava cada vez mais valorizada. Não é coincidência que na Itália seiscentista o momento mais inefável da Missa, a elevação, era acompanhada não por um moteto mas por uma *toccata* ou sonata instrumental.<sup>344</sup>

A observação é importante por chamar atenção para a crescente valorização dos instrumentos perante a voz humana e por apontar como, num momento litúrgico especial de reflexão e interiorização, as vozes são dispensadas em favor dos instrumentos. A citação remete em alguma medida às ideias abordadas anteriormente sobre o poder do som em si, independente das palavras.<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> Havia exceções em datas e locais específicos quando se misturavam vozes e instrumentos; no entanto, quando isto acontecia, os instrumentistas que tocavam junto com os cantores eram *sonadori di piffari*, ou seja, sopros. BARONCINI, 1994, p. 132, nota 222. De modo geral o artigo *Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna* reforça as afirmações de Baroncini tanto quanto à separação dos instrumentos das vozes quanto à exceção acima mencionada (PASQUALE, Marco di. *Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna. Rivista internazionale di musica sacra*. Milano: Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, 1995).

<sup>343</sup> BARONCINI, 1994, p. 133, nota 225.

<sup>344</sup> *As the seventeenth century gradually emancipated the ideal of the indescribable/ineffable the “ultimate extrinsicity” of instrumental music became increasingly valued. It is no coincidence that the most ineffable moment of the Mass, the Elevation, was accompanied in the Italian seicento not by a motet but by an instrumental toccata or sonata.* DELL’ANTONIO, Andrea (Andrew). *Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621-1635*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997, p. 301.

<sup>345</sup> Cf. a respeito de Ficino, subcapítulo 2.2 Humanismo, especialmente quando ele afirma: “[...] Além do mais, o som musical, mais que qualquer outra coisa percebida pelos sentidos, transfere, como se dotado de vida, as emoções, sensações e pensamentos da alma do [intérprete], **seja cantando, seja tocando**, para as almas dos ouvintes; assim, corresponde preeminentemente à alma [...] Ademais, o som musical move o corpo com o movimento do ar; por meio de ar purificado excita o espírito etéreo, que é o elo entre corpo e alma; pela emoção afeta os sentidos e ao mesmo tempo a alma; **pelo significado age sobre a mente**”. *Apud* TOMLINSON, 1993, p. 259, grifo nosso.

Serve como confirmação da teoria sobre as apresentações em separado de cantores e instrumentistas desta época o registro de Hill (1996) de uma carta de 1546, onde Vincenzo Parabosco<sup>346</sup> descreve a mistura de instrumentos e vozes em música de igreja como algo relativamente novo e provavelmente não antes ouvido em Parma. Respondendo a um pedido de um certo Alessandro Viustino de um grupo de músicos para serviços musicais, Parabosco oferece um conjunto de seis músicos, dos quais todos tocam todo tipo de trompeta, trombone, charamela, corneto, cornamusa, flauta e *viole da brazzo*, e sugere:

[...] então, falta ainda algum outro conjunto a mencionar, mas talvez a Vossa Excelência iria apreciar mais do que todos os outros – por ser algo inusitado e ainda tão novo que na minha opinião creio que lhe agradaria sobremaneira – a união daqueles instrumentos supramencionados, de um modo ou outro, acompanhados de várias maneiras da música vocal [...].<sup>347</sup>

Outro documento de 1548 revela os vários modos de apresentação dos violinistas em Brescia; eles podiam tocar *in concerti*, *nell'organo* ou *come all'improviso*. *In concerto* significa em conjunto (*consorts*), confirmando a asserção de Baroncini a respeito da maneira de apresentação nas *Scuole Grandi* em Veneza. Indícios também apontam que *in concerto* envolve leitura de música escrita lembrando que Brescia era um centro de produção de canzonas instrumentais. *Nell'organo* parece indicar o acompanhamento de um órgão; Hill menciona o *Trattado de Glosas*, 1553 de Diego Ortiz,<sup>348</sup> que contém instruções sobre como improvisar em cima de acordes, como um possível modelo de apresentação *nell'organo* para os violinistas. *All'improviso* poderia ser algo parecido com o caso anterior com improvisação de diminuições sobre melodias conhecidas ou simplesmente elaborações livres de padrões musicais característicos de prelúdios instrumentais espontâneos que são imitados em notação para alaúde e teclado dessa época (*ibid.*, p. 344-345/361).

Hill arrisca a afirmação de que estas maneiras de execução ao violino acima descritas sejam uma indicação de que, já no meio do século XVI, teriam sido estabelecidos os estilos, as técnicas e os procedimentos básicos que, ao serem reduzidos à notação na literatura violinística no início do século XVII, levariam à sonata canzona, à sonata *cantus firmus*, às variações sobre

<sup>346</sup> Vincenzo Parabosco (fim do séc. XV-1556), organista, compositor, romancista e poeta de Brescia.

<sup>347</sup> [...] *poj se riserva ancho qualchi altri Concerti de nominare che poj forsi Sua Eccellentia si goldera più che di tuti li altri per esser Cossa Inusitata et nova ancora che li piacerà Utramodi la unione di quelli Instrumenti sopradicti a sorte per sorte e acompagnati in Varii modi de la musica vocale [...]*. Apud HILL, 1996, p. 344/358.

<sup>348</sup> Diego Ortiz (c.1510-c.1570) *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, 1553. A obra na realidade é sobre a viola da gamba.

melodias e padrões de acordes, assim como ao tipo informal e improvisador que tem sido chamado de “monodia instrumental” (HILL, 1996, p. 345). Vale lembrar que os músicos de Brescia que atuavam neste contexto o almejavam fazer com “digna e egrégia virtude” (*digna e egregia virtute*) e “inteligência sublime e excelente” (*sublimi e excellenti ingegni*)(*ibid.*).<sup>349</sup>

Que tipo de música, afinal, tocavam os violinistas nas *Scuole*? Em documento de 1550, o único que trata especificamente desta questão, os irmãos lamentam o fato de os violinistas executarem ‘coisas amorosas’ – *cosse amoroze* – e música de caráter profano e ostensivamente lascivo (*sic!*).<sup>350</sup> Baroncini avalia ter-se tratado de “*canzoni e madrigali alla pavana in villanesco*”, música vocal profana que, por ser de estrutura simples, basicamente homófona e passível de elaborações instrumentais, se prestava às necessidades das processões. Este repertório era uma herança do conjunto antigo de rabeca, harpa e alaúde. A direção da *Scuola* passa a exigir uma mudança de repertório e daqui em diante os violinistas hão de executar apenas “motetos e laudas em honra ao nosso senhor Deus e protetor nosso” e também “em honra à nossa escola”.<sup>351</sup> Eles oferecem mais salário para tal mudança, o que leva a desconfiar que a preocupação talvez tenha sido mais com o prestígio mundano da *Scuola* do que com a honra divina. O não cumprimento da ordem por parte dos músicos resultaria em demissão dos cargos.

De qualquer modo, é provável que o repertório executado nas procissões e nos espaços litúrgicos tenha sido distinto. Baroncini conclui:

No entanto, existem motivos para acreditar que, pelo menos no âmbito processional, a ordem dos irmãos não tenha sido – por razões puramente logístico-funcionais – aplicadas literalmente. Não está claro, por exemplo, como a trama complexa e severa do estilo motetístico coevo possa ser praticável, e utilmente apreciável, fora da área estritamente litúrgica. Mais provável parece, portanto, a hipótese de um repertório diferenciado, funcional para os dois contextos diferentes (processional e litúrgico) nos quais atuavam os “*sonadori*”. Em síntese, a arte de diminuir motetos (“*isminuir mottetti*”), praticável e bastante conveniente na igreja, cedia o passo, na procissão, a uma menos cultivada, mas mais eficaz prática ‘de memória’ (“*a mente*”), fundamentada nos temas simples e flexíveis da canzona profana ou da lauda. Pois, tudo isso combina perfeitamente com a dupla competência que caracterizava a arte dos “*sonadori*” do século XVI, capazes de ler música (“*sonar a libro*”) – em conjuntos

---

<sup>349</sup> Cf. subcapítulo 2.6 O músico perfeito.

<sup>350</sup> [...] *vano sonando molte canzon et altri soni più presto lassivi che devotti*. Apud BARONCINI, 1994, p. 134.

<sup>351</sup> [...] *essendo obligatti ditti sonadori sonar mottetti et laude ad onor del nostro signor Dio et protettor nostro [...] et honor della schuola nostra*. *Ibid.*

e acompanhados pelo órgão (“*in concerti et nell’organo*”) –, mas também especialistas em se desafiar em improvisação (“*all’improvviso*”).<sup>352</sup>

Portanto, o repertório tocado dentro dos espaços eclesiásticos a partir do meado do século XVI era basicamente constituído de motetos e laudas.<sup>353</sup> Notamos que a autonomia dos violinos se restringia ao fato de normalmente se apresentarem sozinhos – não subordinados ao canto – mas o repertório, no entanto, ainda era aquele vocal. Contribui para a dificuldade de determinar o repertório dos violinos o fato de que, mesmo para os coralistas, não existem evidências documentais claras e inequívocas a respeito do repertório executado. Glixon aponta que há indícios – ainda que vagos – que coralistas de *San Marco* possam ter cantado missas polifônicas, talvez de Willaert que foi *maestro di cappella* da Basílica de 1527-1562 (GLIXON, 2003, p. 108-109).

Fora do contexto das *Scuole*, conjuntos de violinos tocaram *balletti* de compositores como Orazio Vecchi (1550-1605) e Giovanni Giacomo Gastoldi (c. 1554-1609) e canzonas napolitanas de Willaert, além de motetos e madrigais de Phillipe Verdelot (c. 1480-c. 1530), Orlando di Lasso (1532-1594), Giaches de Wert (1535-1596) e Cipriano de Rore (1515/16-1565).<sup>354</sup>

Como podem ter soado os violinos considerando que a recomendação era imitar a voz humana, e ainda levando em conta que a exigência de qualidade artística, como vimos, era alta? Obviamente, a pergunta é hipotética e impossível de ser respondida com qualquer medida de certeza. Mas arriscamos uma hipótese juntando algumas das evidências até aqui apresentadas para fazer surgir algo que em tese possa ser considerado possível.

<sup>352</sup> Ciò nondimeno vi sono motivi per credere che, almeno nell’ambito processionale, l’ordinanza dei confratelli non sia stata – per ragioni puramente logistico-funzionali – applicata alla lettera. Non è chiaro, per esempio, come la trama complessa e severa dello stile mottettistico coevo potesse essere praticabile, e utilmente fruibile, al di fuori dell’area strettamente liturgica. Più verosimile appare dunque l’ipotesi di un repertorio differenziato, funzionale ai due diversi contesti (processionale e liturgico) in cui operavano i «sonadori». In sintesi, l’arte di «isminuir mottetti», praticabile e assai conveniente in chiesa, cedeva il passo, in processione, a una meno coltivata, ma più efficace pratica «a mente», fondata sui semplici ma duttili soggetti della canzone profana o della laude. Tutto ciò si coniuga poi perfettamente con la duplice competenza che caratterizzava l’ars dei «sonadori» del sedicesimo secolo, capaci di «sonar a libro» – «in concerti et nell’organo» –, ma altrettanto esperti nel cimentarsi «all’improvviso». BARONCINI, 1994, p. 136.

<sup>353</sup> Jonathan Glixon comenta que o aumento de vozes dos coros de quatro para cinco a partir do meio do século XVI indica uma preferência pelos motetos, já que as laudas não exigem mais do quatro vozes. Além do mais, os cantores já não eram chamados de *cantadori di laude* como anteriormente; agora eram chamados de *cantadori nuovi* ou *solenni* (GLIXON, Jonathan. *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1807*. New York: Oxford University Press, 2003, p. 108-109). É provável que os violinos tenham tido a mesma preferência pelos motetos uma vez que normalmente eram constituídos de seis elementos.

<sup>354</sup> DOUGLASS, David. The Violin. In: KITE-POWELL, Jeffery. *A Performer’s Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007, p. 161.



As informações e os fatores determinantes para a maneira de interpretação que temos em mãos: havia a intenção de (co)mover os ouvintes; havia o conhecimento de meios para alcançar tal objetivo – por exemplo, aplicar o princípio de variedade na interpretação; havia poesia musicada onde estes princípios já eram aplicados e que pode ter sido tocada pelos violinistas; e havia um público ávido por ser surpreendido com apresentações emocionantes.

### 3.3 DA VOZ PARA O INSTRUMENTO<sup>355</sup>

Reflitamos mais a respeito da citação intrigante de Ganassi sobre a capacidade dos instrumentos de imitar a voz humana:

Vós deveis saber como todos os instrumentos musicais em relação e comparação à voz humana são menos dignos, portanto, forçar-nos-emos a aprender com ela e a imitá-la; daí poderias dizer: como será possível, sendo que ela expressa toda fala, pois creio que a dita flauta jamais será igual a esta voz humana; e eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita cada coisa criada pela natureza com variação de cores, da mesma maneira com tais instrumentos de sopro e de corda poderás imitar a fala da voz humana; e se verdadeiramente o pintor imita os efeitos da natureza com as várias cores é porque a voz humana também produz várias cores, essa ainda varia com o seu tubo com mais ou menos ousadia e expressões variadas; e se o pintor imita os efeitos da natureza com cores variadas, o instrumento imitará a fala da voz humana com a medida do sopro e escurecimento da língua com a ajuda dos dentes. **E eu tive a experiência de ouvir outros músicos se fazendo entender tocando as palavras de modo que facilmente poder-se-ia dizer que àquele instrumento não faltava nada senão a forma do corpo humano, assim como se diz do quadro bem feito que só lhe falta a respiração.** De maneira que podem estar certos de suas condições, pelas razões alegadas, de poder imitar a fala.<sup>356</sup> (grifo nosso).

---

<sup>355</sup> Este subcapítulo é um complemento ao subcap. 2.4 Imitação da voz. O seu conteúdo também está estritamente ligado aos capítulos sobre retórica, especialmente 2.3.1.1 *Puritas e perspicuitas*, 2.3.1.2 *Ornatus*, 2.3.1.3 *Decorum/aptum* e 2.3.1.5 *Actio/pronuntiatio/executio*.

<sup>356</sup> *Voi hauete a sapere cõe tutti li instrumenti musicali sono rispetto & cõparatione ala uoce humana mãcho degni p tanto noi si afforzeremo da q̃lla ìparare & imitarla: onde tu potresti dire cõe sara possibile conciosia cosa che essa proferisce ogni parlare dil che nõ credo che dito flauto mai sia simile ad essa humana uoce & io te respondo che cosi come il degno & p̃fetto dipintor imita ogni cosa creata ala natura con la uariation di colori cosi con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferire che fa la humana uoce: & che il sia la uerita il dipintor imita li effetti dela natura cõ li uarii colori & q̃sto pche la produse uarii colori il simile la uoce humana anchora essa uaria con la tuba sua con piu e manco audacia & cõ uarii pferiri: & si il dipintore imita li effetti de natura cõ uarii colori lo instrumẽto ìmitera il proferir della humana uoce cõ la proportion del fiato & offuscation della lingua con lo agiuto de deti & di q̃sto ne o fatto esperiẽtia & audito da altri sonatori farsi intẽdere cõ il suo sonar le pole di essa cosa che si poteua bẽ dire a q̃llo instrũo nõ mãcarli altro che la forma dil corpo humano si cõe si dice ala pintura bẽ fatta nõ mãcarli solũ il fiato: si che haueti a essere certi del suo termine p dite rason de poter imitar il plar.* GANASSI, 1535, cap. i.

O que exatamente Ganassi ouviu na voz e nos instrumentos para fazer tal afirmação? Será que ele quis mesmo dizer algo ‘exatamente’? Ou será que não é preciso entender a citação no contexto da semelhança da *episteme* quinhentista (cf. subcapítulo 2.7)? Possivelmente, mas quando ele afirma que “[...] teve a experiência de ouvir outros músicos se fazendo entender tocando as palavras de modo que facilmente poder-se-ia dizer que àquele instrumento não faltava nada senão a forma do corpo humano, assim como se diz do quadro bem feito que só lhe falta a respiração”, fica a impressão de tratar-se de algo bastante concreto. Como já sugerido, o repertório tocado tanto pelas violas da gamba como pelas violas da braccio (quando não acompanhavam dança) era basicamente de origem vocal. É, portanto, imprescindível olharmos para questões vocais – por exemplo, pronúncia,<sup>357</sup> articulação e dinâmica – para avaliarmos no que, e como, os instrumentos de corda seriam capazes de imitar a voz humana.

Antes da segunda metade do século XVI, tratados específicos direcionados a cantores são pouco comuns. Nos tratados, já mais frequentes, sobre composição, referências ao canto, isto é, a palavras cantadas, geralmente tratam de recomendações genéricas a respeito de compatibilidade entre forma e conteúdo – a importância do suporte da música ao significado do texto – tarefa esta que essencialmente seria responsabilidade do compositor ao elaborar a música.<sup>358</sup> Exemplo disso vemos na seguinte citação de Zarlino:

E [o compositor] deve tomar o cuidado de acompanhar de tal maneira cada palavra que, onde ela denota aspereza, dureza, crueldade, amargura e outras coisas similares, a música seja semelhante a ela, isto é, um tanto dura e áspera, porém de maneira a não ofender. Do mesmo modo, quando alguma das palavras mostra aflição, dor, pesar, suspiros, lágrimas e coisas semelhantes, que a música seja cheia de tristeza. Ao expressar os primeiros sentimentos e organizando as partes da composição, ele o fará da melhor maneira quando estas procedem por alguns movimentos sem o semitom, assim como o tom e terça maior, fazendo ouvir a sexta ou a décima terceira maior, que por natureza são um tanto ásperas, em cima da nota mais grave da textura, acompanhando-as também com a suspensão de quarta ou com aquela de décima primeira sobre tal nota, com movimentos antes lentos entre os quais também se pode usar a suspensão da sétima. Mas quando quiser expressar os segundos sentimentos, usará (observando as regras dadas) os movimentos que procedem por semitom, terça menor e outros similares, usando frequentemente sextas e décimas terceiras menores

---

<sup>357</sup> No presente contexto entendemos ‘pronúncia’ como o ato concreto de proferir sílabas e palavras e não no sentido mais geral de ‘interpretação’ ou ‘execução’ como dentro do último ofício da estrutura retórica (tratado no subcapítulo 2.3.1.5 *Actio/pronuntiatio/executio*). Evidentemente, há um nexo forte entre os dois conceitos.

<sup>358</sup> Cf. citações de Gaffurio, Vicentino e Zarlino no início do subcap. 2.2. No subcapítulo 2.6 O músico perfeito apresentamos aspectos virtuosísticos interpretativos do soprano descritos por Zenobi; embora detalhista em vários sentidos, seu relato não especifica todos os pormenores da técnica vocal, propriamente dito.

sobre a nota mais grave da composição; estas são por natureza mais doces e suaves, sobretudo quando aplicados com os devidos modos e com discrição e juízo.<sup>359</sup>

Zarlino faz recomendações com referência ao uso de recurso composicionais, como a escolha de harmonia, de intervalos e de acordes, alternativas essas que darão suporte à acepção afetiva e emocional das palavras. Naturalmente, cabe ao executante, cantor e/ou instrumentista, reconhecer estes recursos empregados e colaborar e contribuir para a sua eficiência. Por exemplo, as sugeridas suspensões de quarta e sétima necessitam de ênfase e eventualmente uma ligeira prolongação na dissonância, seguidas de relaxamento e alívio nas resoluções; o uso afetivo proposto de semitons igualmente merece atenção especial com a aplicação de diferenciação dinâmica e mesmo de um glissando como veremos descrito mais abaixo.

De fato, um exemplo de que é preciso haver um envolvimento, por parte dos cantores, além de uma leitura objetiva das partituras, vemos neste trecho de Vicentino (1555):

As composições são variadas de acordo com os assuntos sobre os quais são feitas, e alguns cantores muitas vezes não percebem sobre o que foi feita a composição e cantam sem qualquer discernimento e sempre de um determinado modo seu de acordo com a sua natureza e maneira. As composições que são feitas sobre vários assuntos e várias fantasias (imaginações) carregam consigo diferentes maneiras de compor, e assim o cantor deve levar em consideração a mente do poeta músico assim como a do poeta do vernáculo ou de latim e imitar com a voz a composição usando diversos modos de cantar como são diversas maneiras de composições. E quando usar tais maneiras, será julgado pelos ouvintes como homem de juízo e de ter muitas maneiras de cantar e se mostrará profuso e rico de muitos modos de cantar com disposição [agilidade] da gorja [recurso de ornamentação] ou de diminuir, correspondendo às composições conforme as passagens apropriadas. Mas existem alguns cantores que aos ouvintes demonstram pouco juízo e pouco discernimento quando cantam, e que, quando encontram um trecho triste, o cantam de forma alegre, e depois, ao contrário, quando o trecho é alegre o cantam de forma triste.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> *Et debbe auertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che doue ella denoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, & aspra; di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l'harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando vsarà di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni mouimenti senza il Semituono, come sono quelli del Tuono, et quelli del Ditono, facendo vdire la Sesta, ouero la Terzadecima maggiore, che per loro natura sono alquanto aspre, sopra la chorda più graue del concento; accompagnandole anco con la sincopa di Quarta, o con quella della Vndecima sopra tal parte, con mouimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà vsare etiandio la sincopa della Settima. Ma quando vorrà esprimere li secondi effetti, allora vsarà (secondo l'osservanza delle Regole date) li mouimenti, che procedeno per il Semituono: et per quelli del Semiditono, et gli altri simili; vsando spesso le Seste, ouero le Terzedecime minori sopra la chorda più graue della cantilena, che sono per natura loro dolci, et soauì; massimamente quando sono accompagnate con i debiti modi, et con discrettione, et giuditio. ZARLINO, Gioseffo. *Le istitvitione harmoniche*, 1558, p. 339.*

<sup>360</sup> *Differenti sono le compositioni, secondo che sono i soggetti, sopra che sono fatte, & alcuni cantanti molte uolte non auuertiscano, cantando sopra che sia fatta la compositione, cantano senza alcuna consideratione, & sempre*

E isto nos remete à afirmação, já parcialmente citada, de Vicentino onde diz “que às vezes se usa uma certa ordem de proceder nas composições como o proferir piano e forte, rápido e lento e de acordo com as palavras mudar o tempo para mostrar os efeitos das paixões das palavras e da harmonia.”<sup>361</sup> Ele se refere à ação do cantor/músico para enfatizar, ou evidenciar, as emoções intrínsecas mas não automaticamente reconhecíveis na escrita do compositor. Lembremos que a notação no século XVI ainda se limitava a definir o ritmo e a altura das notas; praticamente não apresentava indicações explícitas de interpretação.

A questão então é: como, na prática, a tarefa dos cantores de adequar seu canto ao estilo da música possa ter sido efetuada. Primeiramente, verificamos a seguir quais eram as principais recomendações concretas dadas aos cantores pelos teóricos.

No tratado *Dialogus de musica* (c. 1500), Rutgerus Sycamber<sup>362</sup> considera como “costumes e gestos legítimos” (*rectis moribus et gestibus*)<sup>363</sup> no canto uma dicção cuidadosa, uma voz clara e pura e uma articulação boa. E ele recomenda uma zelosa pronúncia das vogais: “Pois, quando as vogais não são pronunciadas, produces um som qualquer, não uma voz [...]” (*Nam cum non exprimuntur vocales, fit quidam sonus, non vox [...]*) (*ibid.*). A distorção das vogais por causa de uma voz forçada é rechaçada. Rutgerus elogia uma articulação correta da frase com vírgulas e pausas que ajudam a manter os cantores cantando juntos, assim deixando o canto mais prazeroso e uniforme. Essencial é não separar as sílabas dentro das palavras para assegurar a compreensão do texto, e a acentuação correta e natural deve ser preservada (HARRÁN, 1987, p. 47).

Outro importante tratado que versa mais detalhadamente sobre pronúncia e técnica vocal é *Libellus de rudimentis musices* (1529) de autoria de Biagio Rossetti.<sup>364</sup> O autor nesta obra demonstra muita preocupação com vícios (*vitia*) ou os chamados ‘barbarismos’ que podem ser

---

*à un certo suo modo, secondo la sua natura & il suo uso, & le compositioni che sono fatte sopra varij soggetti, & varie fantasie; portano seco differenti maniere di comporre, & cosi il cantante dè considerare la mente del Poeta Musico, et cosi del Poeta uolgare, ò Latino, & imitare con la uoce la compositione, & usare diuersi modi di cantare, come sono diuerse le maniere delle compositioni, & quando usera tali modi, sarà giudicato da gli oditori huomo di giuditio, & di hauere molte maniere di cantare, & dimostrerà esser abundante, & ricco di molti modi di cantare con la dispositione, della gorga, ò di diminuire accompagnata con le compositioni, secondo li passaggi, in suo proposito: ma sono alcuni cantanti che à gli oditori dimostrano il suo poco giuditio, & poca consideratione, quando cantano, & che ritrovano un passaggio mesto, lo cantano allegro; & poi per il contrario quando il passaggio è allegro lo cantano mesto. VICENTINO, 1555, p. 94.*

<sup>361</sup> [...] & qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scriuere come sono il dir piano & forte, & il dir presto, & t tardo, & secondo le parole, muovere la misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell’armonia [...]. VICENTINO, 1555, p. 94.

<sup>362</sup> Rutgerus Sycamber (c. 1456-c. 1509), humanista, teórico da música e escritor alemão.

<sup>363</sup> *Apud* HARRÁN, Don. Directions to Singers in Writings of the Early Renaissance. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 41, p. 45-61, 1987, p. 47.

<sup>364</sup> Biagio Rossetti (segunda metade do séc. XV- após 1547), organista e teórico, ativo em Verona.

definidos como mau uso da língua de modo geral, incluindo vários tipos de erros de pronúncia; um assunto de interesse para gramáticos, retóricos e teóricos da música. No caso da música, envolvia erros de acentuação das palavras, abusos ou corruptelas de pronúncia no canto e erros composicionais envolvendo condução faltosa de vozes, além de ritmos e melodias considerados estranhos (HARRÁN, 1988, p. 421). Os principais erros de pronúncia sujeitos a correção eram: omissão, mudança e/ou adição de letras e transposição de sílabas; a nasalização de vogais e a junção de palavras também eram considerados abusos. Zarlino também repudiava esses vícios e recomendava aos cantores caprichar na pronúncia das palavras: “Mas acima de tudo (para que as palavras do canto sejam compreendidas) devem [...] proferi-las de acordo com as suas pronúncias verdadeiras”.<sup>365</sup> Essa obsessão com a pronúncia refletia o desejo da compreensão completa do texto, desejo este compartilhado entre humanistas e eclesiásticos. Entender é condição *sine qua non* para se emocionar, mas para entender e se emocionar, as palavras precisam ser adequadamente enunciadas (HARRÁN, 1988, p. 430).

Rossetti também tem instruções a respeito da respiração. A integridade das palavras precisa ser respeitada, portanto, não pode respirar no meio delas; a respiração precisa garantir a continuidade dos melismas e a estrutura da linha melódica, se adaptando ao contorno naturalmente ascendendo e descendendo; é necessária atenção especial para os saltos mantendo uniformidade entre as notas, isto é, sem acentos involuntários; respirar tranquilamente e sem ansiedade nas pausas; a respiração tem que assegurar igualdade e uniformidade do som da voz (*aequalitas concentus, aut vocis*) por meio de regularidade. Rossetti também recomenda um andamento moderado e flexível do canto para facilitar a compreensão do texto (HARRÁN, 1987, p. 56-57).

Atendendo ao conceito de *decorum*, Rossetti igualmente propõe que os cantores adequem a maneira de cantar às várias partes da liturgia: os introitos têm que ser cantados com força (*alte*) e vigor (*alacriter*); em graduais procede-se com firmeza (*plane*), embora de forma prolongada (*protense*) numa voz rebaixada (*humiliataque voce*); no aleluia regozija-se docemente; nas sequências canta-se de maneira exuberante (*exaltanter*); nos ofertórios e comunhões de modo sério (*graviter*) (*id.* p. 58).

Giovanni Maria Lanfranco em *Scintille di musica*, 1533 apresenta dez regras para o cantor (*Di alcune regole per lo Cantante*), e destas vale citar algumas: “A terceira é que se deve procurar fazer concordar a voz com a sentença das palavras, para que as coisas alegres não

---

<sup>365</sup> *Ma sopra il tutto (accioche le parole della cantilena siano intese) debbono [...] proferirle secondo la loro vera pronuntia.* ZARLINO, 1558, p. 204.

sejam cantadas com a voz lamentosa, e tampouco o contrário.”<sup>366</sup> “A sexta é de não mudar as vogais das palavras: para não proferir A por E, nem O por V (U), e assim com as outras”.<sup>367</sup> “A sétima é de não lançar para fora a voz com muito furor: para não assemelhar-se a animais”.<sup>368</sup> “A oitava é que se deve fazer distinção entre os dias festivos e os úteis”.<sup>369</sup> E por fim: “A nona é que o cantor deve cantar com a voz: & e não com o movimento do corpo”.<sup>370</sup> Destas regras, duas tratam do *decorum*: a terceira pedindo para que a voz se molde ao conteúdo afetivo das palavras, e a oitava solicitando um comportamento social adequado de acordo com a ocasião; uma diz respeito à pronúncia alertando para o ‘barbarismo’ (a sexta); e duas chamam atenção para a qualidade da voz: a sétima pedindo cuidado com a emissão da voz e a nona requerendo concentração na própria voz, ou foco no som, sem distrair ou iludir com agitação corporal.

Outros teóricos deixaram pequenas indicações a respeito de hábitos de cantores ou mesmo recomendações de execução vocal. Assim, Ganassi, ao falar da imitação da voz humana por parte da flauta, adverte que “a imitação da voz humana, portanto, deve acontecer da maneira como essa às vezes cresce e diminui”.<sup>371</sup> Reparemos que Ganassi aqui chama a atenção para o uso de dinâmica por parte do cantor. Ele mais adiante sugere ao instrumentista imitar o cantor que – ao observar as regras do *decorum* – adapta o seu estilo de canto ao conteúdo do texto:

[...] saiba que o seu mestre será o seu suficiente e perito cantor, o qual, como sabes, quando lhe é anteposto um canto qualquer primeiro salutarmente considera a natureza das palavras dessa composição, quer dizer, se as palavras forem de natureza alegre ele [procede] com a sua maneira e voz alegre ou mesmo viva, e se forem lamentosas e serenas então ele muda tal pronúncia em modo suave e lamentoso. De maneira que, se as palavras forem suaves e lamentosas, também procederás com o teu tocar lamentoso, e se forem alegres, com o tocar alegre e vivaz. E daqui nascerá, como já percebeste, a imitação da voz humana [...].<sup>372</sup>

---

<sup>366</sup> *La terza e:chel si de cercare di concordare la uoce con la sentenza delle parole: accio che le cose allegre non siano cantate con la uoce lamentabile: ne per lo contrario.* LANFRANCO, 1533, p. 112.

<sup>367</sup> *La sesta e di non mutare le uocali delle parole: non proferire A, per E, ne O, per V, & cosi delle altre.* Id., p. 113.

<sup>368</sup> *La settima e di non mandar fuori la uoce con molto furore: per non assomigliarsi ad alcune bestie.* Ibid.

<sup>369</sup> *L’ottava e, che si dee fare distintione da i giorni festiui a i feriali.* Ibid.

<sup>370</sup> *La nona e:chel Cantore de cantare con la uoce: & non col mouimento del Corpo.* Ibid.

<sup>371</sup> [...] *la imitatione adunque debbe imitare la uoce humana cioe che essa ale uolte cresie & mancha.* Ganassi, 1535, cap. 24.

<sup>372</sup> [...] *sapi che il maestro tuo sara el suficiente & perito cantore, come tu sai ilquale quando a lui e anteposto canto alcuno, prima considera sanamente la natura delle parole di essa compositione, cioe se ditte parole sono di natura alegra lui con il suo modo & uoce alegra ouer uiuace & se sono lamêteuole & placabile & allora lui tal pronontia rimoue in suaue & lamenteuole modo si che procederai sele parole sarãno suaue & lamenteuole con il tuo sonare ancora lamenteuole se alegra con il sonar alegra & uiuace & di qua nascerà secondo che per il passato intendesti lo imitare della uoce umana [...].* GANASSI, 1535, cap. 25.

Embora mais tardio, mas de modo semelhante, Vincenzo Galilei, enfatizando o aspecto de *decorum*, afirma que:

Ao cantar qualquer poema, o músico antigo primeiro examinava diligentissimamente o caráter da pessoa que falava, a idade, o sexo, com quem e com que meio o buscava realizar. Os conceitos usados primeiro pelo poeta de escolhas de palavras adequadas a tais necessidades, expressava depois o músico naquele tom, com aqueles acentos e gestos, com aquela quantidade e qualidade de som e com aquele ritmo que convinha naquela ação a tal personagem.<sup>373</sup>

Já de maneira mais concreta, Vicentino sugere que o cantor deve “adicionar *accenti*”<sup>374</sup> à pronúncia das palavras e das notas”.<sup>375</sup> Zacconi<sup>376</sup> também enfatiza a importância dos *accenti* no canto quando comenta: “Então, o cantor acompanha as ações com graça”<sup>377</sup> quando cantando acompanha as vozes com belos *accenti*” e “Os inícios, portanto, [...] deve-se sempre pronunciar com *accenti* simples e singelos para que melhor se ouça entrarem todas as partes”.<sup>378</sup> De maneira parecida, Bovicelli<sup>379</sup> recomenda que “[...] palavras tristes, não adorná-las com

---

<sup>373</sup> *Nel cantare l'antico Musico qual si voglia Poema essaminaua prima diligentissimamente la qualità della persona che parlaua, l'età, il sesso, con chi, & quello che per tal mezzo cercava operare; i quali concetti vestiti prima dal Poeta di scelte parole à bisogno tale opportune, gli esprimeua poscia il Musico in quel Tuono, con quelli accenti, & gesti, con quella quantità, & qualità di suono, & con quel rithmo che conueniua in quell'attione à tal personaggio.* GALILEI, 1581, p. 90.

<sup>374</sup> *Accento* (no plural *accenti*) era um ornamento específico usado para ligar notas afastadas por intervalo de segunda, terça ou quarta, geralmente em ritmo pontuado. Zacconi diz que confere beleza e reflete o significado das palavras. Bovicelli (cf. abaixo) o considera mais apropriado para textos tristes. BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venice, 1594). Gawain Glenton (Ed.). Tradução inglesa Oliver Webber. Somerset: Septenary Editions, 2018, p. iii.

<sup>375</sup> [...] *con gli accenti [deve] adherire alla pronuntia delle parole & delle note.* Apud ROVIGHI, Luigi. Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco. *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 8, no. 1, p. 38-112, 1973, p. 48.

<sup>376</sup> Lodovico Zacconi (1555-1627), compositor, cantor e teórico da música. Autor do tratado *Prattica di musica*, 1592 (primeira edição).

<sup>377</sup> *Gratia* (graça) era uma maneira de execução; na descrição de Zacconi seria “Aquilo que possuem os homens quando ao executarem uma ação parecem fazê-lo sem esforço, e à agilidade juntam encantos e elegância.” (*Quello ch'hanno gli huomini quando in fare un attione dimostrano di farla senza fatica; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo*) ZACCONI, 1596, p. 55. Cf. também o subcap. 3.4 a respeito da ligação do conceito de *gratia* com o da *sprezzatura*.

<sup>378</sup> *Alhora il cantore accompagna gli atti con la gratia, quando che cantando [...] accompagna le uoci con vaghi accenti; e I principij dunque [...] si debbono sempre pronuntiare con gl'accenti semplici & schietti accioche meglio s'odino entrar tutte le parte.* ZACCONI, 1596, p. 55 e 59.

<sup>379</sup> Giovanni Battista Bovicelli (1550-1594), compositor, cantor e teórico da música. Autor do tratado de diminuição *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Veneza, 1594.

diminuições, mas, por assim dizer, acompanhá-las com *accenti* e voz fraca”.<sup>380</sup> Maffei<sup>381</sup> considera necessário manter a “voz flexível, elástica e variável” explicando que “[...] para a voz flexível entende-se (por assim dizer) uma voz elástica (dobrável), isto é, que com doçura se varia de tal maneira que o ouvido se mantenha satisfeito”.<sup>382</sup> Vincenzo Giustiniani<sup>383</sup> assim descreve a técnica vocal das cantoras dos famosos *concerti delle donne* na corte de Ferrara no final do século XVI: “[...] competiam entre si moderando e crescendo a voz forte ou fraco, diminuindo-a ou aumentando-a”.<sup>384</sup> E Pietro della Valle<sup>385</sup> lembra a arte vocal que Emilio de’ Cavalieri<sup>386</sup> importou da Florença para Roma descrevendo como os cantores “com uma boa colocação da voz (*messa di voce*), quase não tiveram no canto outra arte a não ser a do fraco e do forte, e a de crescer a voz pouco a pouco, e de diminuí-la com graça”.<sup>387</sup>

O que caracteriza estas descrições do uso da voz é, em primeiro lugar, um manejo sofisticado do potencial dinâmico dela. Recomenda-se um crescer e diminuir constante da força da voz conforme o caráter do significado e a acentuação das palavras,<sup>388</sup> e mesmo o emprego dos *accenti* envolve dinâmica com um ímpeto inicial que vai se perdendo num diminuendo. Giulio Caccini<sup>389</sup> talvez tenha sido quem mais detalhada- e expressamente recomendou e descreveu esta técnica logo no início do século XVII.

Provavelmente conhecedor dos teóricos e suas ideias acima mencionados, Caccini no prefácio da coleção *Le nuove musiche*, 1601 desenvolve elaboradas instruções acerca dos recursos dinâmicos da voz. Chama especialmente atenção a descrição daquilo que ele denomina exclamação (*esclamazione*). Consciente da maneira já tradicional de crescer e diminuir a voz (*il crescere e scemare della uoce* – o *messa di voce*, propriamente) a ser usada mais em notas longas, Caccini sugere que, no caso da exclamação, se inicie a nota diminuindo-a – o que

<sup>380</sup> [...] *parole meste, non adornarle con Passaggi, ma accompagnarle, per così dire, con accenti, e uoce flebile*. BOVICELLI, 2018.

<sup>381</sup> Giovanni Camillo Maffei (início do século XVI – ativo até c.1573), médico, cantor e alaudista. Autor de cartas ao seu mestre onde descreve diminuição e técnicas vocais, publicadas como *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due, dove [...] v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta*, Nápoles, 1562.

<sup>382</sup> *Uoce flessibile, pieghevole, e uariabile e [...] per la uoce flessibile, s'ha da intendere (per così dire) uoce pieghevole, cioè che con dolcezza si uaria in tal maniera, che l'orecchia rimanga soddisfatta*. MAFFEI, 1562.

<sup>383</sup> Vincenzo Giustiniani (1564-1637), banqueiro, colecionador de arte e intelectual.

<sup>384</sup> [...] *facevano a gara [...] col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola*. Apud ROVIGHI, 1973, p. 49.

<sup>385</sup> Pietro della Valle (1586-1652), escritor, compositor, musicólogo e orientalista.

<sup>386</sup> Emilio de’ Cavalieri (1550-1602), compositor e organista, ativo em Florença e Roma.

<sup>387</sup> [...] *un buon metter di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte, del piano, e del forte, del crescere la voce poco a poco, dello smorzarlo con grazia*. *Ibid.*

<sup>388</sup> Abaixo veremos que este jogo dinâmico pode também ser relacionado ao próprio som das palavras.

<sup>389</sup> Giulio Caccini (1551-1618), compositor, cantor, professor de canto, instrumentalista e escritor. Um dos principais responsáveis pela invenção da ópera e o novo estilo barroco na virada do século XVI-XVII.



pressupõe um ataque mais forte – e no fim da nota se cresça um pouco “e verás feita a exclamação bastante afetuosa (expressiva) também pela nota que desce por grau conjunto.”<sup>390</sup> E ele antes afirmara que a exclamação – recurso de expressividade por excelência – “outra coisa, propriamente, não é que, ao ceder a voz, reforçá-la na mesma proporção”,<sup>391</sup> o que significa um diminuendo seguido de um crescendo. Caccini também enfatiza que só se aplique este recurso para efeito de expressividade: “[...] além do mais, a exclamação em todas as músicas afetuosas, por uma regra geral, pode ser usada em todas as mínimas e semínimas com ponto [...]”,<sup>392</sup> em seguida afirmando que “[...] nas músicas mais melódicas, ou cançonetas de baile, em vez destes afetos deve-se usar apenas a vividez do canto [...]”.<sup>393</sup> Caccini considera então a variedade dinâmica como o principal recurso expressivo quando afirma que “além de também usando ora esta, ora aquela vontade (maneira) pode-se variar, sendo muito necessária a variação nesta arte, contanto que seja direcionada ao dito fim”.<sup>394</sup> Este fim é tornar a música mais afetuosa, isto é, expressiva; e reparemos que Caccini também alega variedade de modo geral como uma das condições para expressividade.<sup>395</sup> Na edição das *Nuove musiche* de 1614, Caccini reforça o argumento:

O afeto em quem canta outra coisa não é do que – pela força de diversas notas, e de vários *accenti* com o temperamento do fraco, e do forte – uma expressão das palavras, e do conceito, que se usa ao cantar, capaz de mover o afeto em quem escuta. A variação no afeto, é aquela passagem, que se faz de um afeto a um outro com os mesmos meios, segundo os quais as palavras e o conceito guiam o cantor sucessivamente.<sup>396</sup>

---

<sup>390</sup> [...] *nella prima minima col punto si può intonare [...] scemandola à poco à poco e nel calar della simiminima crescere la voce con vn poco più spirito, e verrà fatta l'esclamazione aßai affettuosa per la nota anco, che cala per grado; [...]*. CACCINI, 1601, p. 7.

<sup>391</sup> [...] & *esclamazione propriamente altro non è, che nel laßare della voce rinforzarla alquãto [...]*. *Id.*, p. 6.

<sup>392</sup> [...] *oltre che l'esclamazioni in tutte le musiche affettuose p una regola generale si possono sèpre usare in tutte le minime, e semiminime col puto [...]* *Id.*, p. 7.

<sup>393</sup> [...] *che nelle musiche ariose, ò canzonetta à ballo in vece di eßi affetti, si debba usar solo la viuezza del canto [...]*. *Id.*, p. 7.

<sup>394</sup> [...] *oltre che vsando anco tal uolia or l'vna, & or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la uariatione in quest'arte, purché ella sia indiritto al fine detto.* *Id.*, p. 6.

<sup>395</sup> Cf. subcap. 2.3.1.6 *Varietas e passim*.

<sup>396</sup> *Lo affetto in chi canta altro non é che per la forza di diuerse note, e di vari accenti co'l temperamento del piano, e del forte vna espressione delle parole, e del concetto, che si prendono à cantare atta à muouere affetto in chi ascolta. La varieta nell'affetto, è quel trapasso, che si fa da vno affetto in vn'altro co'medesimi mezzi, secondo che le parole, e'l concetto guidano il cantante sucessiuamente.* CACCINI, *Nuove musiche e nuove maniera de scriverle*. Florença 1614. Archivum musicum. La cantata barocca, 13. Florença, 1983, *Alcuni avvertimenti*.

A força desta tradição da elaboração dinâmica, parcialmente herdada, mas também aprimorada por Caccini, perdura o século XVII adentro. Francesco Rognoni<sup>397</sup> no tratado *Selva de varii passaggi secondo l'vso moderno* de 1620 já inicia os “avisos aos benignos leitores” com as frases “O proceder com a voz com graça se faz reforçando a voz na primeira nota pouco a pouco [...]”<sup>398</sup> e “Exclamações se faz descendo diminuindo pouco a pouco a primeira voz e depois dando espírito e vivacidade à nota que segue com um mordente”.<sup>399</sup> Nos “avisos a cantores”, Rognoni adverte com sugestões concretas de execução por meio de recursos de dinâmica em caso de necessidades expressivas, solicitando aos cantores que nestes trechos se abstenham de fazer diminuições:

É, ainda, preciso evitar diminuições sobre palavras que significam tristeza, preocupação, sofrimento, tormento e coisas semelhantes, porque em vez de diminuições são usados *gratie*, *accenti* e exclamações, ora decrescendo a voz, ora crescendo-a com movimentos doces e suaves, e às vezes com a voz triste e aflita de acordo com o significado do texto.<sup>400</sup>

É curioso o fato de que as diminuições (*passaggi*) não são recomendadas como recurso de expressividade em trechos afetuosos apesar das imensas possibilidades de variação que oferecem. A variação nestes casos deve ocorrer por meio de ornamentos menores como *accenti* e exclamações em combinação com o uso de dinâmica.

O cantor e compositor Ottavio Durante, aluno de Caccini, no prefácio – *A lettori* – da coleção *Arie devote ...* (1608), repete a instrução de seu professor quando sugere: “Ao encontrar uma nota com um ponto de aumento, fará um belo efeito se crescerá pouco a pouco a voz no mesmo tom”.<sup>401</sup> Mas surpreendente é a instrução seguinte:

Para o crescimento da voz de um tom para o semitom atribui-se um suspenso à nota ligada, para fazer entender que é preciso começar a subir pouco a pouco considerando

<sup>397</sup> Francesco Rognoni Taeggio (segunda metade do século XVI-depois de 1626), compositor e violinista.

<sup>398</sup> *El portare della voce, vuol esser con gratia, il che si fà rinforzando la voce su la prima nota à poco, à poco, [...].* ROGNONI, Francesco. *Selva de varii passaggi secondo l'vso moderno, [...] divisa in dve parti*. Milano, 1620, *Avvertimenti alli Benigni Lettori*.

<sup>399</sup> *L'esclamationi si fanno nel discendere scemando à poco à poco la prima voce, e poi dando spirito, e viuacità alla nota che segue con vn tremolino* (mordente ou pequeno trilo). *Ibid.*

<sup>400</sup> *S'hanno ancora a guardare da passaggi sopra parole significanti doglia, afanni, pene, tormenti, & simili cose, perche in vece de passaggi, s'vsano fare gratie, accenti, & esclamationi, scemando hor la voce, hor accrescendola, con mouimenti, soavi, & tal'hora con voce mesta, & dogliosa, conforme il senso dell'oratione.* ROGNONI, 1620, *Auertimenti à cantanti*.

<sup>401</sup> *Quando si trovera una nota con il punto di augmento, se in esso punto si crescerà a poco a poco la voce nel medesimo tono, fara bonissimo effetto.* Apud SANDERS, Donald C. Vocal Ornaments in Durante's "Arie devote" (1608). *Performance Practice Review*, vol. 6, no. 1, primavera, p. 60-76, 1973, p. 74.

que são quatro comas até que se chegue à altura (ao crescimento) perfeita, o que, quando é bem feito, comove bastante.<sup>402</sup>

Aqui vemos descrito um portamento, ou um glissando, de meio tom (cromático) acompanhando o crescimento do volume da voz. Algumas décadas mais tarde, Domenico Mazzocchi<sup>403</sup> no prefácio da coleção de madrigais *Partitura de' madrigali a cinque voce*, 1638, confirma a prática de glissando ascendente esclarecendo os sinais que inseriu na partitura dos madrigais: “Este V significa elevação, ou (como se costuma dizer) *messa di voce* que no nosso caso é ir crescendo pouco a pouco a voz de sopro e de tom junto [...],”<sup>404</sup> contrastando com a próxima explicação: “Este C denotará que, assim como nas notas sustentadas, há primeiro que crescer com suavidade de espírito a voz, e não de tom, da mesma maneira depois sucessivamente deve-se pouco a pouco ir diminuindo e tanto enfraquecê-la até que se reduza ao inaudível, ou ao nada [...].”<sup>405</sup> Esta última seria, portanto, uma *messa di voce* ‘normal’, sem glissando. Um efeito expressivo magnífico que, pela ausência de trastes, seria facilmente imitado pelo violino.<sup>406</sup> Uma outra informação relevante que Mazzocchi oferece é a respeito de indicações dinâmicas; ele declara que usa outras letras para indicar níveis e alterações de dinâmicas: “As outras letras P, F, E, t representando piano, forte, eco e trilo já são coisas comuns e conhecidas por todos”.<sup>407</sup> No meio do madrigal nº XX vemos numa nota longa em todas as seis partes escrito PF, o que segundo Rovighi (1993, p. 52) significa piano-forte, no sentido ‘crescendo’.

Resumindo as descrições e recomendações aos cantores acima relatadas que consideramos naturalmente imitáveis pelos instrumentos de corda, registramos os seguintes itens: cuidados com a dicção e articulação – pronúncia e emissão de som boas; respiração planejada e controlada; acentuação e vogais corretos, timbre de voz bonito – concentração e

---

<sup>402</sup> *Per il crescimento della voce dal tuono al semituono si assegna il diesis nella nota ligata, per dar intendere, che bisogna cominciare à crescere a poco a poco, facendo conto che vi siano 4. come, sino che si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene, commove assai. Ibid.*

<sup>403</sup> Domenico Mazzocchi (1592-1665), compositor e jurista.

<sup>404</sup> *Questo V significa solleuatione, ò (come si suol dire) messa di voce, che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco, à poco la voce di fiato, e di tuono insieme [...] MAZZOCCHI, Domenico. Partitura de' madrigali a cinque voce, Roma, 1638, A gli amici lettori, p. 4.*

<sup>405</sup> *Questo C dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soauità la voce di spirito, e non di tuono, così anche dopo succesiuamente si debba à poco, à poco andar smorzando, e tanto pianeggiarla insino, che si riduca all'insensibile, ò al nulla [...]. Ibid.*

<sup>406</sup> Segundo Rovighi (1973, p. 52), esta prática também é descrita por Bartolomeo Bismantova (segunda metade do século XVII) no tratado *Compendio Musicale*, 1677. Ele fala de um ‘deslize (glissando) da voz’ (*Scivolo di voce*).

<sup>407</sup> *Le altre lettere P, F, E, t intese per Piano, Forte, Echo, e trilo, già sono cose volgari, e note à tutti. Ibid.*

foco no som da voz; vários aspectos do *decorum*: adaptação da voz ao conteúdo semântico das palavras por meio de flexibilidade e variabilidade da voz, sutilezas e variação dinâmica, ornamentação adequada – evitar diminuições em trechos afetuosos; e finalmente uso de portamento/glissando em semitons ou microtons ascendentes para fins expressivos.

Todas estas maneiras diferentes de cantar certamente exigiam ataque e impostação da voz detalhados e refinados, além de sutilezas dinâmicas e diversidade de articulação. Os elementos vocais acima tratados podem ser considerados ‘imitáveis’ pelos violinos, mas antes de passar a investigar as possíveis opções do violino, refletiremos sobre as possibilidades dos instrumentos, de modo geral, de ‘pronunciarem’ som.

No capítulo XXIX do Livro Quarto do tratado *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, 1555, Vicentino discorre profusamente sobre a questão da *pronuntia* (pronúncia). Após chamar atenção para a diferença na pronúncia entre as diversas línguas – são mencionados o latim, o toscano, o francês, o espanhol e o alemão – Vicentino adverte que não se deve pronunciar todas da mesma maneira – prática que, segundo ele, seria ridicularizada pelos povos. Deve-se observar a pronúncia característica de cada uma das línguas e “O mesmo ocorre nas pronúncias musicais de cada nação.”<sup>408</sup> E ele continua:

Ora, o compositor tomará cuidado quando compuser sobre palavras francesas, deve observar os seus acentos, e a respeito de palavras latinas observar o uso latino, e a respeito das toscanas atender à pronúncia toscana e assim no tocante às palavras de todas as outras nações; conforme sua natureza seguirá as suas pronúncias e segundo a natureza das línguas das nações de todo o mundo. E todos poderão colocar em música o seu modo de cantar com a divisão dos graus do nosso instrumento, pois com a música que ora se usa, não se pode escrever certos cantos franceses, nem alemães, nem espanhóis, nem húngaros, nem turcos, nem judeus nem de outras nações porque os graus e saltos de todas as nações do mundo, segundo a sua pronúncia materna, não procedem apenas por graus de tom e semitom naturais e acidentais, mas pela *diesis*, e por semitons, tons e saltos enarmônicos. De modo que, com esta nossa divisão, acomodamos todas as nações do mundo que podem escrever os seus acentos e os compor a quantas vozes lhes parecerem.<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> *Il medesimo ocorre nelle pronuntie musicali d'ogni natione.* VICENTINO, 1555, p. 85.

<sup>409</sup> *Hora il Compositore auuertirà quando comporrà sopra parole Franzese, dè osseruare i suoi accenti, et sopra parole latine osseruare l'uso latino, & sopra Toscane attendere alla pronuntia Toscana; & cosi sopra parole d'ogn'altra natione, secondo la sua natura si seguirà le pronuntie loro, & la natura di quelle secondo le nationi delle lingue di tutto il mondo: & tutti potranno porre in musica il suo modo di cantare con i gradi della diuisione del nostro stromento, che con la musica che hora s'usa, non si può scriuere alcuna canzone Franzese, ne Tedesca, ne spagnuola, ne Vngara, ne Turca, ne Hebrea, ne d'altri nationi, perche i gradi & salti di tutte le nationi del mondo, secondo la sua pronuntia materna, non procedono solamente per gradi di tono, e di semitono naturali, et accidentali, ma per Diesis, e semitoni, e toni, e p salti Enarmonici; si che cō questa nostra diuisione haueremo accommodato tutte le nationi del mondo, che potranno scriuer i loro accèti e comporli à quãte uoci à loro parerà;* VICENTINO, 1555, p. 85.

Vicentino com ‘nosso instrumento’ se refere ao *archicembalo*, instrumento de teclado – uma espécie de cravo – por ele inventado em 1555, que para cada oitava possuía 36 teclas – e não 12 como normalmente era e é o caso. O objetivo de Vicentino era reconstruir os gêneros cromáticos e enarmônicos da música grega antiga ao possibilitar uma série de microtons. Mas a relevância da citação para o nosso contexto se dá mediante a aplicação proposta por ele para fins expressivos. Vicentino sugere que o instrumento pode ser usado para imitar o uso sutil de afinação extremamente sofisticada da voz em músicas de todo mundo que não se limitam ao uso do sistema diatônico, pois ele justifica logo em seguida que “[...] a música feita sobre palavras não é feita a não ser para exprimir o conceito (pensamento) e as paixões e os efeitos daqueles com a harmonia; [...]”<sup>410</sup> Surpreendentemente, ele acaba de referir-se a um cravo. Trata-se de um testemunho extraordinário de esforço para imitar a voz humana ao passo que também revela a crença de que é realizável.

Ao avaliar as possibilidades de pronúncia do violino é preciso estabelecer uma perspectiva histórica, pois o violino no século XVI certamente não soava como soa de uns tempos para cá. E um dos motivos está relacionado com o próprio ideal sonoro que evidentemente foi se transformando no decorrer dos séculos que nos separam de sua criação. O som possível, ou talvez desejável, daquela época foi se modificando com as mudanças na construção do instrumento, tanto do próprio violino como dos arcos usados. Há uma espécie de relação dialética entre o ideal sonoro e a transformação física do instrumento; ora uma condição social e prática exige alteração de aspectos físicos do instrumentário influenciando o estilo da música,<sup>411</sup> ora a alteração do instrumentário é provocada por uma mudança estilística da própria música em consequência de modificação do gosto musical.<sup>412</sup>

Abrimos aqui um parêntese para recorrer a pesquisas recentes a respeito de acústica que nos podem auxiliar na compreensão de alguns fenômenos sonoros fundamentais. Para definir a ‘pronúncia instrumental’ pode ser proveitoso – sem entrar em muitos detalhes – olhar para a acústica musical que estabelece que todo som emitido consta de três elementos ou fases: o transiente (ou transitório) de ataque; fase de sustentação (ou permanência) do som; e transiente

---

<sup>410</sup> [...] *perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, & le passioni & gli effetti di quelle con l’armonia.* VICENTINO, 1555, p. 86.

<sup>411</sup> É o caso da mudança de repertório no meio do século XVI que demandou a adição de uma quarta corda. Os salões e as salas maiores de concerto, a partir do final do século XVIII, exigiram um volume maior de som que levou a uma inclinação para traz do braço e um aumento da barra harmônica. Houve também uma mudança na construção do arco que passou do formato convexo para o côncavo no final do século XVIII.

<sup>412</sup> O estilo virtuosístico do violino do século XIX, por exemplo, exigiu um espelho mais comprido.

de extinção – isto é, começo, meio e fim. Destas três fases, as duas primeiras nos parecem mais decisivas para a caracterização do som, mas a primeira, o transiente de ataque, é a principal responsável pela pronúncia. A este respeito, P. Righini e G. U. Righini (1974) afirmam que:

A influência dos dois transientes (de ataque e de extinção) é, em todo o caso, muito importante e mesmo uma pequena variação na sua evolução pode trazer diferenciações timbrísticas facilmente apreciáveis. Quando então a maneira de atacar um som é mudada de modo radical, as transformações de timbre podem ser igualmente radicais também no âmbito da mesma fonte sonora. Basta pensar no caso da ‘corda’ estimulada com o arco, ou com um belisco [pizzicato], ou percutida. O ataque do som, na prática musical, instrumental e vocal, é de fato um dos momentos mais delicados da gênese do evento sonoro, a ponto de requerer toda a perícia do executor se quiser alcançar um resultado melhor.<sup>413</sup>

Embora os autores incluam o transiente de extinção como fator importante, o transiente de ataque, de fato, é aquele que recebe mais destaque na caracterização timbrística do som.

Marco Tiella (2000) esclarece que “[...] pode-se delinear um rudimento de ‘estética da *pronuntia*’ afirmando que, quanto mais prevalentes as fases instáveis de funcionamento do gerador sonoro (e o transiente de ataque é fator instável), tanto mais o instrumento se aproxima da perfeição desejada pelos escritores renascentistas e barrocos”.<sup>414</sup> Descrevendo um tubo típico de um órgão do século XVI/XVII, Tiella ressalta:

É importante saber que um tubo de órgão bem construído apresenta um transiente de ataque bastante vistoso: este é portanto o “instrumento” que mais que qualquer outro pode fazer reviver o ideal de *pronuntia* que imita a voz, certamente não nos melismas, mas na musicalidade da linguagem, principalmente nas inflexões sucessivas de consoantes e vogais. Infelizmente, um transiente de ataque excessivo é muitas vezes considerado um defeito, porque se a fase de sustentação do som é curta, o transiente de ataque acaba representando o “som” do tubo. Os meios expressivos à disposição de quem usa o órgão acabam com isso ampliados: o toque preciso, em caso de uma

---

<sup>413</sup> *L'influenza dei due transitori (di attacco ed estinzione) è, in ogni caso, molto importante e anche una piccola variazione nel loro andamento può portare differenziazioni timbriche facilmente apprezzabili. Quando poi cambi in modo radicale la maniera di attaccare un suono, le trasformazioni del timbro possono essere altrettanto radicali anche nell'ambito della medesima sorgente sonora. Basti pensare al caso della “corda” eccitata con l'archetto, oppure con pizzico, o con percussione. L'attacco del suono, nella pratica musicale, strumentale e vocale, è infatti uno dei momenti più delicati della genesi dell'evento sonoro, tale cioè da richiedere tutta la perizia dell'esecutore se si vuole ottenere il risultato migliore. Apud TIELLA, Marco. La “pronuntia” degli strumenti rinascimentali e barocchi. In: *Musica Antica*, Torino, v. 1, n. 2, p. 147-166, 2000, p. 149.*

<sup>414</sup> [...] si può delinearne un rudimento di “estetica della *pronuntia*” affermando che quanto più sono prevalenti le fasi instabili di funzionamento del generatore sonoro, tanto più lo strumento si avvicina alla perfezione auspicata dagli scrittori rinascimentali e barocchi. TIELLA, 2000, p. 152.

alimentação do órgão particularmente refinada, pode permitir uma gama expressiva de outro modo impensável.<sup>415</sup>

Ao analisar os esforços para modificar os instrumentos nos séculos posteriores ao período aqui em estudo, Tiella (2000) salienta que na intenção de adaptar os instrumentos a tempos novos, geralmente no entendimento de ‘melhoramentos’,<sup>416</sup> as ações iam em direção ao aumento de volume e consequentemente a uma dinâmica maior na intensidade de emissão. Outro foco era a ampliação da extensão dos instrumentos, aliada à busca de uma máxima homogeneidade em toda esta extensão. Tecnicamente e na prática, isto significou mudar a importância recíproca das três fases do som, diminuindo, ou mesmo eliminando, o transiente de ataque em favor do prolongamento da sustentação do som, assim limitando a ênfase na pronúncia. No caso do órgão, a ‘solução’ para tirar a pronúncia, considerada excessiva, foi aplicar pequenas incisões – dentinhos – na boca do tubo a fim de eliminar a turbulência na saída e assim delimitar o transiente de ataque (TIELLA, 2000, p. 151-153).

A consciência da influência sobre a qualidade do som, dependendo do tipo de cordas e a maneira de percuti-las, era amplamente discutida como veremos exemplificado na seguinte citação de Artusi.<sup>417</sup>

[...] se as cordas forem de aço, de tripa ou de ouro, ou de prata, percutidas com os dedos terão um efeito, e sendo percutidas com outra matéria mais dura produzirão um som diferente do primeiro; e isto acontece porque, enquanto são tocadas com os dedos que são moles e macios, como se a maciez amortecesse um tanto aquela aspereza que da natureza trazem consigo; assim como também ao percuti-las com outra matéria mais bruta tornarão o som mais áspero para os ouvidos, não ao ponto de ser insuportável mas o suficiente para que a diferença entre um e outro se evidenciar.<sup>418</sup>

---

<sup>415</sup> È importante sapere che una canna d'organo ben costruita presenta un transitorio di attacco assai vistoso: essa è dunque lo “strumento” che più di ogni altro può far rivivere l'ideale pronuntia che imita la voce non certo nei melismi, ma nella musicalità del linguaggio, nelle particolari inflessioni conseguenti alla successione di consonanti e vocali. Purtroppo un eccessivo transitorio di attacco è spesso considerato un difetto, perché se la fase di regime è breve, il transitorio di attacco viene a rappresentare il “suono” della canna. I mezzi espressivi a disposizione di chi usa l'organo vengono con ciò aumentati: il tocco accurato, qualora l'alimentazione dell'organo sia particolarmente raffinata, può permettere una gamma espressiva altrimenti impensabile. TIELLA, 2000, p. 152.

<sup>416</sup> O autor prefere avaliar as modificações como adaptações ou transformações sem conotação qualitativa.

<sup>417</sup> Giovanni Maria Artusi (c. 1540-1613), compositor, escritor e teórico da música.

<sup>418</sup> [...] se le corde siano d'acciaio, è di budella, ò d'oro, ò d'argento saranno percosse con le dita faranno vno effetto, che essendo percosse con altra materia più dura faranno il suono diuerso dal primiero; & ciò nasce, perché, mentre che con le dita, che sono molli & tenere si toccano, per quasi che quella mollitie smorzi alquanto di quella asprezza, che seco della natura portano; si come ancora percotendole con altra materia più cruda, renderanno il suono più crudo alla orecchia, non tale che sia insopportabile, ma si bene che la differenza tra l'uno & l'altro si scorgerà. G. M. Artusi *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Veneza, 1600, apud TIELLA, 2000, p. 155.

A sensibilidade aos detalhes timbrísticos também se evidenciam em discussões sobre toque e dedilhados dos instrumentos de teclado.<sup>419</sup> As notas acentuadas (*buone*) tinham que ser tocados com dedos fortes e as não acentuadas (*cattive*) com dedos mais fracos (*id.*, p. 156-158).

Tiella (2000) comenta que os instrumentos de palheta no século XVIII – e a tendência para os séculos XVI e XVII talvez tenha sido ainda mais acentuada – produziam sons ‘crus e ásperos’ (*crudi & aspri*) e compara esta caracterização àquela frequentemente feita a respeito dos violinos renascentistas (cf. abaixo).<sup>420</sup> O autor afirma:

Inseriremo neste ponto una considerazione fisico-acústica (portanto non è unicamente de ordem estetica): quanto mais ‘áspero’ o som, tanto mais este é potencialmente capaz de fornecer maiores possibilidades expressivas. A história do gosto musical mostra que, com o passar do tempo, continuou-se a ‘escurecer’ o timbre dos instrumentos, porque prevaleceu a sensação de que a doçura (*dolcezza*) equivallesse à falta de sons harmônicos ou pelo menos a uma austera pobreza destes no timbre do instrumento: com isso, certamente, subtraiu-se dos instrumentos algumas qualidades expressivas.<sup>421</sup>

A afirmação é significativa, pois redime os violinos – ‘crus e ásperos’ – de um certo descrédito presente na narrativa tradicional, que os tem colocado numa posição inferior, por exemplo, em relação às violas da gamba.<sup>422</sup> Como vimos, essa mesma narrativa normalmente tem atribuído aos violinos a função predominantemente de instrumento de baile, sem muita oportunidade de mostrar uma eventual capacidade de sofisticação expressiva. No entanto a comprovada atividade deles em contextos mais nobres, relatada no subcapítulo anterior, abre a possibilidade de que lhes foi conferido um espaço bastante digno de exibição expressiva ao

---

<sup>419</sup> Autores: Girolamo Diruta (c. 1546-1624/1625), Adriano Banchieri (1568-1634), Lorenzo Penna (1613-1693).

<sup>420</sup> Voltando à comparação com o órgão e seus tubos ‘crus e ásperos’, Tiella acrescenta que nas fases instáveis, que podem ir além do transiente de ataque, podem ser produzidos ‘sons parasitas’ muito variados, que normalmente são excluídos das escolhas estéticas do construtor do órgão. Sibilos e chiados parasitas são, enfim, os componentes que distinguem o chamado ‘principal italiano’ (um dos registros do órgão) tão admirado. Trata-se de harmônicos muito dissonantes cuja função não é apenas a de ‘enriquecer’ o timbre, mas também a de tornar possível um determinado tipo de temperamento. TIELLA, 2000, p. 152.

<sup>421</sup> *Inseriremo a questo punto una considerazione fisico-acustica (che non è quindi soltanto d'ordine estetico): tanto più il suono è “aspro”, tanto più esso è potenzialmente in grado di fornire maggiori possibilità espressive. La storia del gusto musicale dimostra che col passare del tempo si è continuato a “scurire” il timbro degli strumenti, poiché ha prevalso la sensazione che la dolcezza equivallesse alla mancanza di suoni armonici o quantomeno ad una austera povertà degli stessi nel timbro dello strumento: con ciò si è indubbiamente sottratto agli strumenti alcune capacità espressive.* TIELLA, 2000, p. 163.

<sup>422</sup> Boyden (1990), por exemplo, afirma, comparando com o violino moderno: “[...] o violino quinhentista [...] era menos potente e menos ‘expressivo’, por mais assertivo e penetrante que fosse considerado por músicos acostumados com a gamba; [...]. [...] the sixteenth-century violin [...] was less powerful and less ‘expressive’, however assertive and penetrating it may have been regarded by musicians accustomed to the viol; [...]. BOYDEN, 1990, p. 69.



tocar música polifônica, sendo essa de origem vocal com texto a ser apoiado e fonética a ser imitada.

Grosso modo, podemos estabelecer que no caso do canto, o transiente de ataque se constitui da consoante ou vogal inicial, e a sustentação é representada pela vogal que, em grau variável, sustenta o som. As línguas proporcionam uma quantidade enorme de combinações de ataque – todas as letras podem iniciar uma palavra – e sustentação do som, que é realizada por qualquer uma das vogais; e esta, provavelmente, é a razão da grande variedade de articulação, a fim de imitar a voz, sugerida por Ganassi para a flauta doce no tratado *La Fontegara*, 1535, como já vimos.<sup>423</sup>

O arco dos instrumentos de cordas, podemos considerar, corresponde ao pulmão e à boca do cantor e do instrumentista de sopro. Para estes, o pulmão fornece o fluxo de ar que – no caso dos cantores – passa pelas cordas vocais que regulam a altura das notas; e a boca, com a língua e os lábios, dá feição e caráter ao som que por ela sai – eis a *pronuntia*. O arco é de fato o gerador do som do instrumento de corda, definindo seu início tal como a sua sustentação. A mão que maneja o braço do instrumento de corda tem como função principal a de definir a altura do som. A participação relevante que mais tarde adquiriu na constituição do som por meio de recursos como vibrato, uso de posições mais altas para fins de timbre, portamento etc. era, ainda nesta época, limitada.

Desta feita, o manejo do arco definiria tanto o transiente de ataque, na maneira como o arco é colocado na corda dando início ao som, quanto a sustentação do som no modo que dá sequência ao som após o ataque. O ataque do arco pode variar bastante imitando consoantes mais duros como ‘k’, ‘t’, ‘p’, ‘g’ até os mais brandos como ‘b’, ‘d’, ‘v’, ‘l’, ‘m’, ‘n’, além das letras ‘s’ (segundo Bembo: espessa) e ‘r’ (Bembo: ‘áspera’) (cf. subcap. 2.5). A quase ausência de ataque também é possível, imitando vogais abertos como ‘a’ e ‘o’ e os mais fechados como ‘e’ e ‘i’. O caráter do ataque depende da relação entre a qualidade e quantidade (grau de inclinação do arco) de crina, peso, velocidade e ponto de contato usado no momento de iniciar o som, além da qualidade geral do instrumentário e constituição física de quem toca. A sustentação do som, por sua vez, é regulada basicamente por meio de recursos semelhantes:

---

<sup>423</sup> *Teche teche teche teche; Tere tere tere tere tere; Lere lere lere lere lere; Tacha teche tichi tocho tuchu; Tara tere tiri toro turu; Lara lere liri loro luru; Dacha deche dichì docho duchu; Dara dare dari daro daru; Chara chare chari charo charu; Tar ter tir tor tur; Dar der dir dor dur; Char cher chir chor chur; Ghar gher ghir ghor ghur; Lar ler lir lor lur; t t t t t e d d d d d.* Cf. subcap. 2.4.

ponto de contato, pressão e velocidade na condução do arco. Todos estes fatores definem o timbre e volume do som. O comprimento da corda, que é definido pela posição da mão no braço do instrumento, também influi bastante no timbre (quanto mais curta a porção da corda que vibra, mais ‘escuro’ o som), mas tudo indica que os violinistas inicialmente não saíam da primeira posição.<sup>424</sup>

Evidentemente, a avaliação do acerto da imitação, por parte dos instrumentos, da voz humana é subjetiva e de difícil definição científica, pois quando é sugerido que o instrumento ‘fala’, trata-se de uma afirmação metafórica. Na realidade, o que conta e importa é que a variedade, flexibilidade e maleabilidade da fala ou do canto sejam imitados por meio de uma pluralidade semelhante dos sons do instrumento.

Averiguamos agora o que se pensava a respeito das possibilidades técnicas dos instrumentos de corda. Não existe nenhum tratado específico que aborde a técnica do violino no século XVI. A fonte que chega mais perto é o tratado sobre a viola da gamba *Regola rubertina*, 1542 (*Regola che insegna Sonar de uiola d'arco Tastada*) e o seu complemento *Lettione Seconda* de 1543 de Silvestro di Ganassi. Coelho e Polk (2016, p. 258) afirmam que amadores da nobreza, de modo geral, não tocavam violinos pois preferiam as violas da gamba,<sup>425</sup> mas é significativo, que os profissionais que tocavam violinos, também tocavam gambas. Este fato nos permite pressupor que recursos técnicos da viola da gamba – como aqueles descritos por Ganassi (1542/1543) – possam ter sido transferidos para o violino pelos músicos que tocavam ambos os instrumentos. Sobre *Regola rubertina* Boyden (1990) comenta:

A partir deste tratado podemos quase reconstruir um método para instrumentos de corda que deve ter sido essencial para a instrução pelos anos posteriores, e muitos dos seus preceitos são básicos para todos os instrumentos de corda desde então. Sem dúvida, os violinistas adotaram e adaptaram certos procedimentos técnicos ou princípios derivados das violas (assim como de outros instrumentos e da voz) muito antes de serem descritos especificamente em relação ao violino. Certamente, o avanço rápido da técnica do violino na Itália no século XVII pode ser atribuído não apenas à habilidade natural, mas também ao fundamento sadio e extenso da prática de execução dos instrumentos de corda de modo geral que foi desenvolvido pelos músicos da viola, e especialmente por Ganassi, no século XVI.<sup>426</sup>

---

<sup>424</sup> No entanto, confira abaixo a respeito da possibilidade de que os violinos tenham usado posições superiores.

<sup>425</sup> Cf. subcapítulo 3.1.

<sup>426</sup> *From this treatise one can almost reconstruct a method of string playing that must have been central to instruction for years afterwards, and a number of its precepts are basic to all string playing ever since. Violinists*

Nos séculos XVI e XVII a viola da gamba e o violino eram muitas vezes comparados quanto a suas qualidades sonoras, e geralmente a primeira levava vantagem justamente com a alegação de que a sua capacidade de imitar a voz humana era grande. As gambas eram valorizadas pela sonoridade suave e doce enquanto os violinos por alguns eram considerados de sonoridade áspera e crua (cf. acima).<sup>427</sup> A seguinte citação – já mais favorável aos violinos – é de uma carta de 1619 de Fernando I Gonzaga a Cosimo II de’ Medici referente a violinos feitos por Amati:<sup>428</sup> “Parecem-me ser tão bons e tão bem adequados para serem usados nos conjuntos nos quais, pela sua harmonia sonora, tem quase o mesmo efeito que as gambas”.<sup>429</sup> O comentário não deixa de ser um elogio aos violinos, mas julgamos que, pelo uso já comprovado em contextos litúrgicos a partir de c. 1530, os violinos já há tempo tinham comprovado o seu valor como instrumento de conjunto imitando a voz humana ao executar repertório vocal.

Voltemos a um importante trecho de Ganassi (1542) que já analisamos sob o ponto de vista do *decorum* (cf. subcap. 2.3.1.3). Ao instruir sobre a necessidade de compatibilidade entre o significado do texto e a maneira de tocar, Ganassi revela o conhecimento e a consciência dos principais recursos técnicos e expressivos dos instrumentos de corda e arco. Os trechos neste contexto relevantes são grifados:

De acordo com palavras e música alegres, assim como palavras e música tristes, deve-se **calcar o arco de maneira forte e suave e às vezes nem forte, nem suave, mas moderadamente** conforme as palavras, e quando a música é triste **conduzir o arco de modo gracioso e muitas vezes vibrar [tremar] o braço do arco e os dedos da mão esquerda [del manico]** para fazer o efeito conforme a música triste e aflita. O contrário pode ser feito com o arco quando a música é alegre **pressionando o arco na proporção de tal música**, e desta maneira fará o movimento dando o espírito ao instrumento na proporção de cada tipo de música. Este discurso te bastará, embora queira ser breve, muitas coisas eu poderia dizer: isto será suficiente, pois se considerar bem, terás o conhecimento e ficarás contente. Este meu raciocínio é tão relevante e necessário quanto são para o orador a coragem, a exclamação (voz), os gestos e movimentos, às vezes imitando o riso e o choro conforme o assunto e outras coisas convenientes. Se colocares a razão em ordem, verás que o orador não ri às palavras

---

*undoubtedly adopted and adapted certain technical procedures or principles derived from the viola (as well as other instruments and the voice) long before they were described specifically in connexion with the violin. Indeed, the rapid advance of violin playing in Italy in the seventeenth century may be attributed not only to natural aptitude but also to the sound and extensive foundation of string playing in general developed by the viol players, and especially by Ganassi, in the sixteenth century.* BOYDEN, 1990, p. 77.

<sup>427</sup> Por exemplo Jambe de Fer, Francesco Rognoni, Marin Mersenne. *Apud* HOFFMANN, Bettina. *The Viola da Gamba*. New York: Routledge, 2018, p. 40-42.

<sup>428</sup> A família Amati, ativa como construtora de violinos do século XVI ao XVIII, tinha papel determinante na própria definição de aspectos físicos dos violinos.

<sup>429</sup> *Pare a me che siano riuscite così buone come ben accomodate ad adoperarle nei concerti, ne quali per la loro sonora armonia fanno quasi l'effetto di quelle da gamba.* *Apud* HOFFMANN, 2018, p. 40, nota 63.

de choro; da mesma maneira, para a música alegre o músico não usará uma **arcada suave** e movimentos similares de acordo com música triste, porque assim, a arte não imitaria a natureza; aconteceria uma difamação do verdadeiro efeito da arte que é imitar a natureza. Pois, em música, sempre se deve imitar o efeito tirado das palavras com todas as condições supraditas [...].<sup>430</sup>

Ganassi usa vários termos para se referir ao uso do arco: *calcar*, *operare*, *tirar* e *praticar*; o primeiro significa ‘fazer pressão’, o que pode ser feito tanto no ataque como na sequência da arcada; quando aplicado no ataque vai indicar os variados sons imitáveis da dicção vocal conforme acima descrita; e quando as múltiplas possibilidades de pressão são administradas no percurso da arcada, define-se a variação dinâmica e o timbre do som. Os outros termos, *operare*, *tirar* e *praticar*, consideramos mais neutros e gerais com o significado, por exemplo, de ‘conduzir’, que no contexto parece aludir mais à sequência da arcada, ou à sustentação do som. A escrita, tipicamente, não está bem clara e inequívoca, mas é possível que ele com *calcar* tenha se referido tanto à maneira de ataque quanto à continuação da arcada, aplicando pressão variada de acordo com o caráter almejado. Assim, teríamos a sugestão, basicamente, de três modos de ataque e sustentação de som (*calcar l’arco*): forte, suave e moderado; e especificamente se referindo à continuação da arcada, Ganassi fala em condução (*operare l’archetto*) delicada e tremida do arco (*tremar il braccio de l’archetto*) conforme o afeto da palavra. O tremer do arco pode ser o chamado vibrato de arco, que é executado com pequenas flexões ou apertos do dedo indicador efetuados com o arco em movimento. Este efeito pode imitar um falar triste, fraco e pouco articulado.

Ao instruir sobre a empunhadura do arco e como variar a pressão exercida, Ganassi define que “o polegar e o dedo médio o seguram para que não caia e o indicador serve para fortificá-lo ou firmá-lo, mantendo-o na corda com mais ou menos pressão conforme a

---

<sup>430</sup> *Così nelle parole ouer musica allegra come parole e musica mesta, & hai da calcar l’arco forte: e pian e tal volta ne forte ne pian cioe mediocramēte come sera alle parole, e musica mesta operare l’archetto cō leggiadro modo, & alle fiata tremar il braccio de l’archetto, e le dita de la mano del manico per far l’effetto conforme all musica mesta & afflitta il contrario puoi debbe operar con ditto archetto, che è alla musica allegra calcar l’arco con modo proportionato a tal musica, & a questo modo verrai a far la mouentia & con dar il spirito all’istromento con proportiō conforme ad ogni sorte di musica, e questo discorso ti bastera volendo io seguitar la breuita molte cose si potria dire: ma questo ti bastera: perche se tu lo considerari di molto verrai in cognitione che restarai contento, e questo mio ragionamento è in tanto proposito & necessario, quanto è ne l’oratore audatia esclamation gesti mouimenti, & alle volte imitar il ridere, & il pianger per la conformita de la materia, & altre cose conueniente: e se tu poni la ragione in regola non trovarai che l’oratore rida per le parole del pianto il simile il sonatore alla musica allegra non praticara l’archetto leggier, e mouimenti simili e conformi alla musica mesta perche l’arte non imiteria la natura, & seguitaria il denigrar il vero effetto de l’arte che è dimitar la natura, pero il si debbe sempre imitar l’effetto in musica cauato dalle parole con tutte le circostantie sopraditte [...]. GANASSI, 1542, p. VI.*

necessidade”.<sup>431</sup> Ele especifica como usar o braço em apoio à mão que efetua a arcada de modo mais eficiente com o intuito de conseguir – mediante o uso do arco inteiro – um som ‘majestoso’; e indica como as juntas dos dedos da mão (possivelmente o pulso) dão conta das notas mais rápidas:

O braço sempre servirá a mão para fazer o seu efeito, tanto aquela do braço [do instrumento, isto é, a mão esquerda] como aquela do arco, pois é preciso saber que os dedos servem para segurar o arco, mas o braço com a mão serve o arco no seu efeito; entretanto, tem que saber como a figura ou a nota longa deve ser recitada<sup>432</sup> em uma arcada da qual o braço faz efeito similar, e assim a breve, a semibreve e a mínima também, mas isto quando precisa produzir um som excelente. E para as outras notas pequenas como semínimas, colcheias e semicolcheias, as juntas da mão [pulso?] farão um bom efeito, [...].<sup>433</sup>

É justamente este movimento mais sutil e delicado do pulso e dos dedos, que conduzem o arco, que pode garantir a possibilidade de um ‘falar’ mais eloquente das notas pequenas.

Ganassi também recomenda “conduzir o arco bem paralelo ao cavalete com o braço ágil e a mão delicada e firme para que o som seja mais nítido e preciso”.<sup>434</sup> Estes são conselhos absolutamente essenciais para garantir uma boa qualidade de som. Sobre a escolha do ponto de contato, Ganassi mais uma vez se mostra perfeito conhecedor dos recursos timbrísticos do instrumento e consciente de suas aplicabilidades quando orienta:

[...] a partir daí, na prática, é preciso passar [o arco] a mais ou menos quatro dedos de distância do cavalete dependendo do tamanho do instrumento, [...] se passar o arco demasiado em direção ao espelho não faria um som firme e vivo, assim como se o passar demasiado perto do cavalete daria um som cru. Contudo, deve-se passar o arco na intermediária que é mais ou menos a quatro dedos do cavalete conforme a medida da viola, como já te disse antes. É bem verdade que estás livre para passá-lo às vezes perto do cavalete e às vezes perto do espelho quando precisar produzir um som áspero pelo assunto parecido, e assim, no caso de assunto triste, um som correspondente; isto

---

<sup>431</sup> [...] il police con il medio supplisce in tenerlo, che non caschi e lo indice serue in fortifiar ouer fermar e con mantenerse su le corde con calcar piu e manco secondo il bisogno, [...]. GANASSI 1542, cap. III.

<sup>432</sup> É notável que Ganassi, referindo-se a um instrumento de corda, usa um verbo associado ao uso da voz.

<sup>433</sup> Sempre il braccio seruire la mano p per far il suo effetto si qlla del manico come qlla de l’archetto, dopo si ha di conoscere che le deta serue l’archetto in tenirlo: ma il braccio con la mano serue l’archetto in lo suo effetto: però hai da saper come la figura ouer nota longa a da essere recitata in vna tirata di archetto de laqual il braccio fa simil effetto, & la breue, e la semi breue ancora la minima: ma questo quando fusti sforzato douer procedere vno sonar soperbo: e le altre minute come semi minime, e crome, e semicrome, il nodo de la mano allhora fa l’effetto bono, [...]. GANASSI, 1555, cap. VI.

<sup>434</sup> [...] tirarlo bene in crosato con lo braccio pronto e mano leggiadra e ferma accio l’harmonia sia piu spicata e netta [...]. GANASSI, 1555, cap. III.

é, para a tristeza passar o arco no espelho e para a aspereza perto do cavalete, de modo que deste raciocínio faz-se ponto final.<sup>435</sup>

Ganassi novamente leva em conta o *decorum* ao destinar o som mais escuro, fraco e macio da região do espelho para trechos tristes, e o som mais duro e brilhante da região do cavalete a trechos mais brutos. Ou seja, os timbres instrumentais são utilizados para representar o conteúdo do texto ao mesmo tempo em que imita a ação do cantor que por vários teóricos é instruído a fazer o mesmo.



Figura 8 - Ilustração do tratado *Regola rupertina* de Ganassi, 1542.

Com Ganassi já fica estabelecido o princípio fundamental de organização das arcadas: notas hierarquicamente acentuadas são executadas com o arco para baixo (hoje recebe o sinal

<sup>435</sup> [...] dapoi in pratica si hauera di tirarlo quattro deta da largo del scagnello e piu e mào secondo la grandezza, e piccolezza de l'istromento, [...] quando il praticasti troppo verso il manico non faria la intonation salda ne viuua si come quando il praticasti troppo appresso il scagnello daria la intonation cruda: però si hauera di praticarlo nella via media, laquale è appresso il scagnello quattro deta e piu e manco secondo la equalita della viola come detto ti ho inanzi glie ben vero che sei libero praticarlo alle volte appresso il scagnello, & in verso il manico quando fusti causado di far vna harmonia cruda per il soggetto simile & ancora per la materia mesta l'armonia simile, ch'è per la mestitia praticarlo ver il manico, e per la crudezza appresso il scagnello si che di questo ragionar si fara pōto qui. Ibid.

de II) e aquelas menos acentuadas para cima (hoje V).<sup>436</sup> Via de regra, cada nota recebia a sua arcada, a ligadura era usada raramente, e quando era o caso, tinha o propósito de ‘ajeitar’ a sequência das arcadas para o princípio citado. Mesmo quando seria necessário ajeitar o arco com ligadura, Ganassi propõe uma rearticulação, uma espécie de ‘portato’, quando não prefere a recolocação do arco para baixo. Meio século depois, Richardo Rognono no tratado de diminuições *Passaggi per potersi essercitare*, 1592 tem praticamente a mesma instrução a respeito das arcadas: “Sendo os instrumentos de arco difíceis ao iniciar a tocar para baixo (*tirar*) e para cima (*pontar*), deve-se sempre iniciar para baixo se tocar viola da gamba (*sic*) e também violino (*Viola da Brazzi*).”<sup>437</sup> Esta praxe do revezamento contínuo entre notas para baixo e para cima – notas pesadas e leves – pode ser considerada uma analogia à maneira de articulação da flauta doce descrita por Ganassi em La Fontegara, 1535 (*Teche, teche, teche* etc. Cf. subcap. 2.4).

Ao ponderar simultaneamente sobre violas da gamba e as da braccio, é de certa relevância notar que a empunhadura do arco dos dois instrumentos é diferente, a da gamba sendo efetuada com a palma da mão virada para cima segurando abaixo do arco (cf. fig. 8) e a do violino com a mão virada para baixo segurando em cima do arco (cf. fig. 9). A diferença que resulta é notada pela possibilidade de um ataque mais incisivo e um volume do som maior dos violinos em consequência do aproveitamento melhor do peso do braço. No entanto, como a iconografia da época revela (cf. fig. 6 e 9), os violinos renascentistas não eram apoiados em cima do ombro como mais tarde serão, mas um pouco mais abaixo, no peito, de maneiras variadas (cf. os dois violinistas na fig. 9). Os braços ficaram numa posição mais caída, assim como o próprio instrumento, de modo que era necessário exercer uma certa pressão com o arco para dentro do instrumento para mantê-lo estável nas cordas ao mesmo tempo garantindo uma maior estabilidade do instrumento junto ao corpo. Talvez por isso Ganassi usa mais a expressão *calcar* o arco e não menciona o aproveitamento do peso do braço do arco. De qualquer maneira, a posição mais relaxada do braço do arco pode ter proporcionado aos violinos um som maleável para a música polifônica e concomitantemente um caráter enérgico e de liberdade e precisão rítmica quando usado para dança.

---

<sup>436</sup> A nomenclatura, ou sinalização, de Ganassi a respeito deste aspecto da condução do arco é confusa, pois no caso da gamba a prática é invertida: notas acentuadas são levadas ‘para cima’ V, e as não-acentuadas ‘para baixo’ II. Mas isto ocorre a partir do entendimento de que, para as gambas, a arcada que é empurrada em direção ao instrumento é mais forte do que aquela que é puxada para fora. Ou seja, o princípio é o mesmo.

<sup>437</sup> *Essendo lo Stromenti d’Archi difficili per il tirare, & pontar nel cominciare à Sonar, si deue sempre tirar l’Arco se sonerai di Viola da Gamba, & ancora di Viola da Brazzi; [...] ROGNONO, Richardo. Passaggi per potersi essercitare nel diminuire con ogni sorte d’Instrumenti. Veneza, 1592, Ai virtvosi lettori*

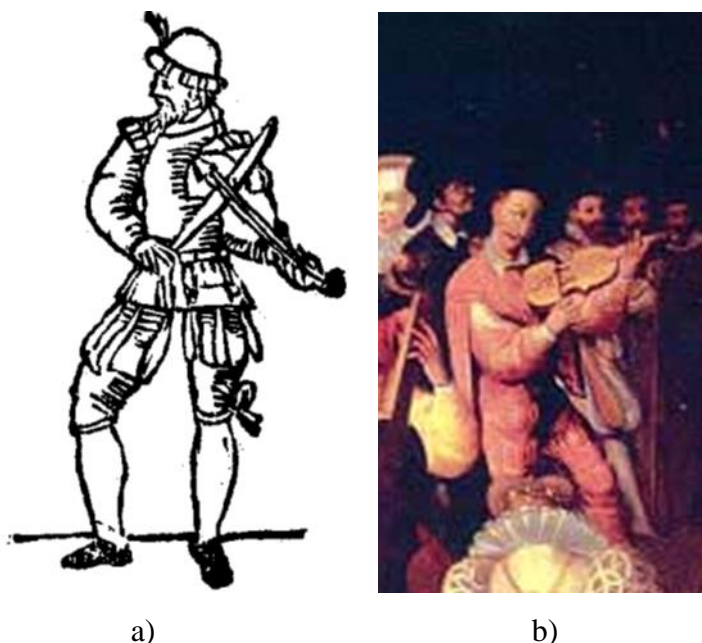


Figura 9 - Violinistas: a) mestre de dança. Fonte: Orchésographie de Thoinot Arbeau, 1596; b) detalhe do quadro Dançando *La Volta*, c.1580, autor desconhecido (Penshurst Place, Kent, UK).

A descrição de Ganassi do manejo do arco evidentemente possibilita a imitação de frases cantadas com respirações e inflexões dinâmicas de pequeno e médio porte, mas além disso, a prática de tocar as notas separadamente, assim podendo dar uma feição individual e própria a cada uma delas, propicia ao músico a oportunidade de imitar a binariedade onipresente na fala e no canto que consiste no usual revezamento entre consoantes e vogais.

Tradicionalmente se considera que os violinistas no século XVI não tenham tocado além da primeira posição. No entanto, uma frase de Zacconi no final do tratado *Prattica di musica*, 1596, em vista disso, se revela bastante intrigante: ao elucidar a respeito da extensão dos vários instrumentos em uso à sua época, Zacconi com referência ao violino constata: "[...] e dizemos que os violinos ascendem até 17 notas,<sup>438</sup> começando com [...], além de outras [notas] que são conseguidas com artifício e discernimento por aqueles que assim também as tocam na viola da braccio [*sic*] e da gamba etc."<sup>439</sup> Entendemos com isso que os violinos, de fato, eram tocados além da primeira posição da mesma maneira como, por exemplo, as gambas. E em seguida

<sup>438</sup> Isto é toda a primeira posição.

<sup>439</sup> [...] & diremo che i Violini ascendano sino à 17. uoci, incominciando da C fa ut, sino in A la mi re oltra d'alcune que se ne cauano per artificio & giuditio di chi li sona cosi ancora le Viole da braccio & da gamba &. ZACCONI, 1596, p. 218. A extensão aqui indicada por Zacconi é da viola (da corda mais grave dó até o quarto dedo da corda lá [mi] = 17 notas).



Zacconi afirma que “São instrumentos que, apesar de parecidos no nome e que se dizem de uma mesma dicção, têm, porém, diferentes formas de encordoamento [...]”<sup>440</sup> e ele explica estas formas diferentes entre gambas e violinos. Deduzimos aqui que Zacconi, ao caracterizá-los como ‘de uma mesma dicção’, considera violinos e gambas, se não iguais, comparáveis em termos sonoros ou quanto à pronúncia.

Permitimo-nos, em vista do exposto, esclarecer o que Ganassi, no caso das gambas, diz a respeito de opções de dedilhados e execução de posições além da primeira, supondo novamente que músicos que tocavam os dois instrumentos possam ter adaptado para os violinos a técnica descrita referente à gamba. Porém, enfatizamos que, além da alusão acima citada de Zacconi, não existem evidências claras de que as técnicas descritas de fato tenham sido aplicadas nos violinos. De qualquer maneira, a prática teria efeito, principalmente, no âmbito das possibilidades de variação de timbre.

Ganassi indica que as gambas subiam quase até o fim do espelho – até o 15. traste – o que corresponderia à sexta posição do violino. Mas o que é mais curioso ainda, é a sugestão de subir até a altura que corresponderia à terceira posição no violino nas cordas inferiores, uma evidência de propósito, principalmente, de ordem timbrística. Em um dos exemplos musicais ele mostra seis possibilidades diferentes de dedilhados, envolvendo posições variadas e mudança de posição. Em outro, ele sugere uma posição fixa durante todo o exemplo, que corresponde à terceira posição no violino, resultando numa cor sonora escura e homogênea. Ganassi também sugere dedilhados que indicam o propósito de evitar cordas soltas que podem destoar entre as notas restantes. Nas mudanças de posição a preferência de execução recai sobre o aproveitamento de cordas soltas, embora maneiras outras também são sugeridas. Os dedilhados propostos revelam técnicas de extensão e contração da mão esquerda.<sup>441</sup>

Finalmente, lembremos que Ganassi ao instruir sobre o ‘tremar’ do arco, inclui o que seria uma espécie de vibrato de mão esquerda: “[...] e quando a música é triste conduzir o arco de modo gracioso e muitas vezes vibrar [*tremar*] o braço do arco e os dedos da mão esquerda [*del manico*] para fazer o efeito conforme a música triste e aflita.”<sup>442</sup> Trata-se para ele de um efeito específico para representar tristeza, talvez para imitar uma voz trêmula; ou seja, um recurso a ser usado esporadicamente como ornamento.

<sup>440</sup> *Son Istrumenti che quantunque sieno conformi di nome & si dichino sotto una sol dittione, hanno però diuersi ordini di corde [...]. Ibid.*

<sup>441</sup> O resumo das instruções sobre dedilhados e posições de Ganassi são citadas das análises de BOYDEN, 1990, p. 86-88.

<sup>442</sup> Exatamente como este ‘vibrato’ era executado não é possível saber.

Embora seja tentador atribuir às recomendações para que os instrumentos imitem a voz humana – ubíquas no século XVI – um caráter quase que metafísico, sem implicações concretas como as aqui apresentadas, há que se levar em conta a persistência deste anseio e a crença na sua realizabilidade no período barroco. Desta feita, Giovanni Battista Doni<sup>443</sup> no seu *Trattato della musica scenica*, 1635 afirma que:

[...] alguns cegos expressam com o violino certos acentos, que familiarmente se fazem, de modo que parece que alguém está falando; [...] para propriamente expressar aqueles acentos e flexões da voz, que naturalmente se faz falando [...] faz-se necessário grande atenção e exercício longo, e um instrumento adequado; mas sobretudo é preciso um ouvido muito delicado. [...] Entre os instrumentos não há nenhum mais a propósito do que um violino, ou viola sem trastes [...].<sup>444</sup>

E quase um século depois (c. 1720), Roger North ao comentar a respeito, conta como Corelli falava para os seus alunos:

E se disserem que é impossível produzir a fala a partir de sons inanimados, ou apresentar uma ideia de pensamento assim como faz a fala, eu respondo que, sempre quando um gênio forte mediante esforço adequado o tenha tentado, o sucesso tem sido maravilhoso; como quando o grande Corelli costumava dizer [a respeito do violino] ‘Não ouvem-no falar?’<sup>445</sup>

Retornemos brevemente à origem e a fonte que serviu de inspiração para a adequação do canto e conseqüentemente do instrumento ao discurso falado: a retórica e a oratória. Nos subcapítulos 2.3.1.1 *Puritas e perspicuitas*, 2.3.1.2 *Ornatus* e 2.3.1.3 *Decorum/aptum* – virtudes da elocução – registramos a preocupação dos teóricos da retórica com os seguintes aspectos do discurso falado, que reconhecemos nas instruções oferecidas a cantores e instrumentistas e que foram tratadas neste subcapítulo: cuidados com respiração e pronúncia, clareza, articulação, velocidade correta e frases para fins de compreensibilidade plena; caracterização variada e

---

<sup>443</sup> Giovanni Battista Doni (1594-1647), humanista e teórico da música.

<sup>444</sup> [...] alcuni ciechi esprimono col violino certi accenti, che familiarmente si fanno, in modo che pari che alcuno parli; [...] per esprimere quegli accenti stessi, e piegamenti di voci, che naturalmente si fanno favellando [...] gli farà bisogno di grande attenzione, e lungo esercizio, e di strumento a proposito; ma soprattutto di una orecchia molto delicata [...]. Fra gl'istrumenti non ve ne ha alcuno più a proposito di un Violino, o Viola senza tasti [...]. Apud TIELLA, 2000, p. 148.

<sup>445</sup> And if it be sayd, [...] that it is impossible to produce speech out of inanimate sounds, or give an idea of thought, as speech doth, I answer that whenever a strong genius with due application hath attempted it, the success hath been wonderfull; as when the great Corelli used to say [of the violin] Non l'intendite parlare? [“Do you not hear it speak?”]. Apud HAYNES, Bruce. *The End of Early Music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007, p. 123.

maleável da voz com dinâmica e timbre para a beleza e versatilidade do discurso, vinculado à correspondência e compatibilidade entre o conteúdo e a execução dele. E vimos que procurou-se transferir a essência destes elementos à condição da produção de som dos instrumentos de corda como, por exemplo, o violino: limpeza de som e variabilidade dinâmica por meio da condução correta do arco com observação do ponto de contato, administração de peso e velocidade, articulação apropriada (pronúncia) e distribuição planejada e controlada de arco (respiração).

### 3.4 ORNAMENTAÇÃO E O ELO PERDIDO

Defendemos que a forte tradição de improviso, por meio de fórmulas memorizadas de diminuições, provavelmente foi um dos principais fatores a contribuir para o desenvolvimento técnico de cantores e instrumentistas durante os séculos XVI e XVII. O aspecto de improvisação é tão fundamental, que refletir sobre interpretação musical nesta época sem levá-la em conta não faz sentido. Apesar de que o fator essencial e natural que caracteriza a improvisação seja a sua imprevisibilidade, invenção e criação instantânea no momento da apresentação, ela inicialmente era guiada por certas regras passadas oralmente de mestre para aluno que as assimilava no seu subconsciente – armazenadas como *loci topici*, por assim dizer – e ativadas no decorrer da execução. No entanto, estas ‘regras’ passaram a ser registradas em uma série de publicações e a lista de manuais de diminuições, a partir da segunda metade do Quinhentos, é extensa.<sup>446</sup> Alguns autores como Diego Ortiz, Bassano e Bismantova curiosamente sugerem que o músico escreva os ornamentos dentro da partitura ou executam a ornamentação impressa nos manuais. A ornamentação praticada constava, além das diminuições ou *passaggi*, muitas vezes de cunho mais virtuosístico, de ornamentos pequenos como *accenti*, *gropi* e *trilli*, chamados *gratie*.<sup>447</sup> Estes, como já vimos no caso dos *accenti*, tinham uma função expressiva (*muovere gli affetti*). As exigências esperadas dos cantores e instrumentistas quanto à

---

<sup>446</sup> Alguns dos principais tratados de diminuições: *Opera intitolata Fontegara* de Sylvestro Ganassi (1535), *Tratado de glosas sobre clausulas* de Diego Ortiz (1553), *Il vero modo di diminuir* de Girolamo Dalla Casa (1584), *Ricercare, passaggi et cadentie* de Giovanni Bassano (1585), *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* de Richardo Rognono (1592), *Prattica di musica* de Lodovico Zacconi (1592), *Breve et facile maniera d’essercitarsi...a far passaggi* de Giovanni Luca Conforto (1593), *Regole, passaggi, di musica* de Giovanni Battista Bovicelli (1594), *Il dolcimelo* de Aurelio Virgiliano (c. 1600).

<sup>447</sup> Há indícios (Zenobi, c.1600; Fr. Rognoni, 1620) de que a palavra *gratie* ou *grazie* (plural de *gratia*), a partir do final do século XVI, era usada para os ornamentos pequenos sobre uma nota individual como *accenti*, *gropo*, *trillo*, *tremolo* (inglês: *grace[-note]*), em contraste com os *passaggi*. Para facilitar, o termo *gratie* aqui também será usado para estes casos para as décadas anteriores.

ornamentação são bem descritas por Zanobi e apresentadas no subcapítulo 2.6 O músico perfeito.

Numa tentativa de busca do ‘elo perdido’, alegado por Hill,<sup>448</sup> entre a aparente simplicidade da música tocada por violinistas no século XVI e o repentino avanço técnico e artístico presente nas primeiras obras escritas para violino no início do século XVII, vamos rastrear e traçar a aplicação de diminuições – técnica- e artisticamente mais desafiadoras – voltando a investigar mais a fundo alguns aspectos da atividade e do repertório dos violinistas no século XVI. Mas ao mesmo tempo vale registrar uma atitude crescente de críticas ao excesso de diminuição, e a recomendação da aplicação de ornamentos menores – *gratie* – com o intuito de alcançar maior expressividade da música. Buscaremos também avaliar uma ligação possível, embora não comprovada, dessa crítica com preceitos retóricos parcialmente já abordados (cf. caps. 2.3.1.2 e 2.3.1.6).

A seguir mostraremos exemplos de partituras impressas dos gêneros que faziam parte do repertório dos violinistas (e outros instrumentistas) durante o século XVI: a saber, música de dança, música vocal e finalmente peças destinadas exclusivamente – ou pelo menos prioritariamente – a instrumentos. Iniciaremos com um exemplo de música de dança extraído do tratado sobre dança *Nuove inventioni di balli* de Cesare Negri de 1604:



Exemplo 1 - A dança *Austria felice* do tratado *Nuove inventioni di balli*, de Cesare Negri, Milão, 1604.

Observamos a seguir a voz de soprano do primeiro madrigal da coleção *Il primo libro de madrigali* de Cipriano de Rore de 1575:

---

<sup>448</sup> Cf. início do subcap. 3.2 Músicos e repertório.



Exemplo 2 - A voz de soprano do primeiro madrigal da coleção *Il primo libro de madrigali. A quatro Voci...* de Cipriano de Rore (1575).

Notamos que, nos dois casos, a escrita é relativamente simples e sem grandes desafios técnicos para músicos profissionais. Mas ocorre que, em ambos os casos e em muitas circunstâncias, ao tocar estas peças, os músicos não teriam se limitado a reproduzir apenas o que está registrado na partitura. Para começar, para músicas tocadas em bailes, as partituras normalmente eram dispensadas, a execução acontecia *a mente*, portanto, o caminho para a improvisação estava livre, embora a firmeza rítmica continuasse necessária. Mesmo no caso de execução de música vocal, em contextos litúrgicos, quando os conjuntos de violinos se revezavam com cantores – ou os dobravam, como também se alega – os violinistas improvisavam usando a partitura ou mesmo a melodia memorizada como base para diminuição.

Qual teria sido o repertório tocado por violinistas no final do século XVI que os preparasse para tocar a música dedicada especificamente ao violino no início do século seguinte? Onde essa música teria sido tocada? E quais seriam os artifícios que levariam esta música a se distinguir da música vocal do século XVI cujas características predominavam mesmo sendo executada por instrumentos, incluindo a família do violino? A seguir complementaremos a abordagem a respeito do repertório já realizada no final do subcapítulo 3.2.

Investigamos agora o repertório que vai surgindo como um incipiente, porém concreto passo para a emancipação dos instrumentos em relação às vozes,<sup>449</sup> registrado em partituras publicadas nas últimas décadas do século XVI.

Segundo Bonta,<sup>450</sup> a primeira coleção impressa de música que deixa explícita a sua destinação a cantores e/ou instrumentos é a coleção de motetos de Nicolas Gombert<sup>451</sup> *Musica quatuor vocum (vulgo motecta nuncupatur) lyris maioribus, ac tibijs imparibus accomodata ... liber primus*<sup>452</sup> publicada em Veneza em 1539. A partir daí vemos uma série de publicações, realizadas nesta cidade, de fantasias, *ricercari* e principalmente motetos sacros de compositores como Willaert, Lasso e Andrea Gabrieli<sup>453</sup> com títulos que indicam a execução tanto por vozes como por instrumentos: *per cantare et sonare d'ogni sorte di instrumenti*<sup>454</sup> ou *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis*.<sup>455</sup> Dado o caráter sacro destas obras, podemos supor que elas eram executadas em espaços religiosos, como igrejas,<sup>456</sup> mesmo nas versões instrumentais, como será mostrado a seguir. No período de 1562 a 1635 foram publicadas coleções que indicavam o uso de vozes *ou* instrumentos; num segundo momento, entre 1591 e 1665, proliferaram publicações que incluíam nas coleções dedicadas à música vocal sacra peças instrumentais, como canzonas e sonatas; e, por fim, a partir de 1598 até o século XVIII via-se publicações de música sacra vocal, onde o acompanhamento por instrumentos era obrigatório com instrumentação indicada e definida (e não mais apenas *con ogni sorte di strumento*). Notamos que havia uma sobreposição de tipos de publicações, principalmente a partir do fim do século XVI. Assim, algumas coleções também constam de peças vocais com acompanhamento obrigatório e de peças exclusivamente instrumentais, além daquelas que eram intencionadas *a cappella* (BONTA, 1990, p. 521-522).

<sup>449</sup> A ideia da emancipação dos instrumentos perante as vozes pode parecer equivocada considerando que a própria voz era vista como um instrumento, embora 'natural', enquanto todos os outros eram 'artificiais' (cf. subcap. 2.5 O conceito de *vox* e o som da palavra); além do mais, a influência da escrita vocal sobre a instrumental continuará forte ainda por décadas até que sejam desenvolvidas escritas idiomáticas que explorem características individuais de cada instrumento. Talvez os termos 'equiparação' ou 'equivalência' seriam mais adequadamente aplicáveis a esta realidade de qualquer maneira nova.

<sup>450</sup> BONTA, Stephen. The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700. *Early Music*, vol. 18, no. 4, p. 519-525+527-530+533-535, nov., 1990.

<sup>451</sup> Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1560), compositor e cantor franco-flamenco.

<sup>452</sup> Música a quatro vozes (chamados motetos) apropriada para liras maiores (violões da gamba) e sopros variados...livro primeiro.

<sup>453</sup> Andrea Gabrieli (1532/33-1585), compositor e organista, possivelmente aluno de Willaert; tio de Giovanni Gabrieli (1557-1612).

<sup>454</sup> Para cantar e tocar com todo tipo de instrumentos.

<sup>455</sup> Tanto para a voz como para todo tipo de instrumentos.

<sup>456</sup> Outras possibilidades são, por exemplo, as *Scuole Grandi* em Veneza como já vimos, além de capelas e espaços paralitúrgicos de confraternidades.

Ao analisar quais instrumentos que efetivamente eram levados em consideração nestas publicações – e aqui nos interessa apenas o caso das cordas, a saber: violas da gamba ou da braccio – Bonta (1990), como resposta, alega os seguintes argumentos em favor da família das violas da braccio: quando existe a indicação ‘viola’, com exceção de um caso apenas, o sufixo sempre é ‘*da braccio*’ (ou ‘*da brazzo*’). Embora não seja uma prova definitiva, pode ser considerado um indício adicional o fato de que, quando no século XVII – principalmente a partir de 1630 – a especificação dos instrumentos se torna mais comum,<sup>457</sup> a indicação do instrumento de corda aponta para a família do violino, sem sinal, aliás, de que esta prática seja novidade. Bonta (*ibid.*) atribui a ausência de indicação do violino já no século XVI – apesar da aparente preferência – à simples falta de violinos disponíveis no mercado para suprir a demanda – apenas em Veneza tinha quase 200 igrejas. Corroborar o argumento ainda outra circunstância: os músicos das igrejas eram pagos, ou seja, eram ‘profissionais’; a este respeito, consideremos os esclarecimentos de Jambe de Fer (1556) no tocante ao violino: “[...] são poucas as pessoas que o usam, a não ser aqueles que dele vivem para o seu trabalho”,<sup>458</sup> pois “[...] chamamos de violas [da gamba] aquelas com as quais os cavalheiros, comerciantes e outra gente de virtude passam seu tempo.”<sup>459</sup> A probabilidade do emprego de violinistas nas igrejas também é reforçada pelo relato a respeito da quase que exclusiva atividade atestada deles nas *Scuole Grandi* em Veneza (cf. subcap. 3.2). Bonta (1990) afirma que um dos primeiros músicos, de que se tem notícia comprovada, a ser contratado como instrumentista regular numa igreja foi o violinista Giuseppe Maccacaro – em 1566 na catedral de Verona.<sup>460</sup>

Coincidência ou não, as primeiras publicações a princípio dedicadas exclusivamente a conjuntos instrumentais<sup>461</sup> – sem menção a vozes – tinham como autores músicos que tocaram violino. Excetuando uma peça instrumental solitária, a *canzone da sonare ‘La bella’* – que aparece no fim da coleção *Madrigali a cinque voci ... libro quinto*, 1572 de Vicentino e duas *Arie de canzon francese per sonar* que constam no final da coleção *Il secondo libro de*

---

<sup>457</sup> A primeira vez que a indicação de instrumento acontece de forma específica é no primeiro livro de *Sacrae symphoniae*, de Giovanni Gabrieli (c. 1557-1620), publicado em 1597. Um dos instrumentos indicados é justamente o violino.

<sup>458</sup> “[...] il se trouue peu de personnes qui en vse, si non ceux qui en viuient, par leur labeur. JAMBE DE FER, 1556, p. 63.

<sup>459</sup> *Nous appellons violes c’elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps.* JAMBE DE FER, 1556, p. 62.

<sup>460</sup> Como já mencionado, o primeiro registro do termo *violino* ocorreu justamente no contexto do seu uso em uma missa em Brescia, 1530: “No dia 17 de abril de 1530 foi rezada a primeira missa solene ao altar grande da referida igreja [...] e foram tocados violinos por certos forasteiros.” *Adí desesette aprile 1530 [...] fo detto la prima messa al altar grando de ditta gesia [...] et fo sonà li violini per certi forestieri.* *Apud* Baroncini, 1994, p. 65.

<sup>461</sup> Porém, publicações para alaúde solo já ocorreram décadas antes.

*madrigali a quattro voci*, 1579 de Marc'Antonio Ingegneri,<sup>462</sup> a primeira coleção a sair com obras originais escritas exclusivamente para instrumentos é de Florentio Maschera.<sup>463</sup> Trata-se do *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci* (exemplo 3) que contém 21 peças. A primeira edição de 1582 se perdeu, mas a segunda de 1584 é preservada. Ingegneri e Maschera eram violinistas.

A cidade de Brescia parece ter sido um polo de produção de canzonas instrumentais; além de Maschera, os seguintes compositores ligados à cidade publicaram coleções *da sonare*, omitindo as vozes: Antonio Mortaro (1587-1627), Lodovico Beretta (?-?), Floriano Canale (antes de 1575-c. 1612), Cesario Gussago (c. 1579-c. 1612), Pietro Lappi (c. 1575-c. 1630) e Costanzo Antegnati (1549-1624). Provavelmente não seja por acaso que Brescia tenha sido berço de tanta produção instrumental se considerarmos a sua ligação com a própria invenção das violas da gamba e da braccio.<sup>464</sup> A região da cidade também foi uma das principais fornecedoras de violinistas para as *Scuole Grandi* em Veneza durante todo o século pela sua tradição de manter instrumentistas de alto nível a seu serviço (cf. subcap. 3.2). Talvez por isso, tampouco seja coincidência que dois dos principais compositores a escrever especificamente para violino no início do século XVII fossem *bresciani*, a saber Giovanni Battista Fontana e Biagio Marini (cf. abaixo).

Fica, portanto, evidente que as igrejas eram um lugar relevante para apresentação de música instrumental. Desde o início (1539), as músicas instrumentais publicadas durante o século XVI apareceram – geralmente no fim – de coleções de obras sacras destinadas ao uso litúrgico e a vasta maioria dos compositores que escreviam canzonas instrumentais tinham ligação com as igrejas, como organistas ou mestres de capela, além de violinistas.

Em vista do acima exposto, não deve surpreender que evidências indicam que a principal destinatária das canzonas instrumentais que florescem no final do século XVI – embora não explicitado – era a família do violino. Em outro estudo,<sup>465</sup> Bonta (1992) ao tentar decifrar a bastante complexa prática de notação com vários tipos e localizações de claves (chamados *chiavette* e *chiavi naturali*) para este repertório, chega à conclusão que, embora cornetos e trombones também fossem usados, os indícios apontam para diferentes constelações de

---

<sup>462</sup> Marc'Antonio Ingegneri (1535/36-1592), compositor e violinista, *maestro di cappella* em Cremona. Professor de Claudio Monteverdi.

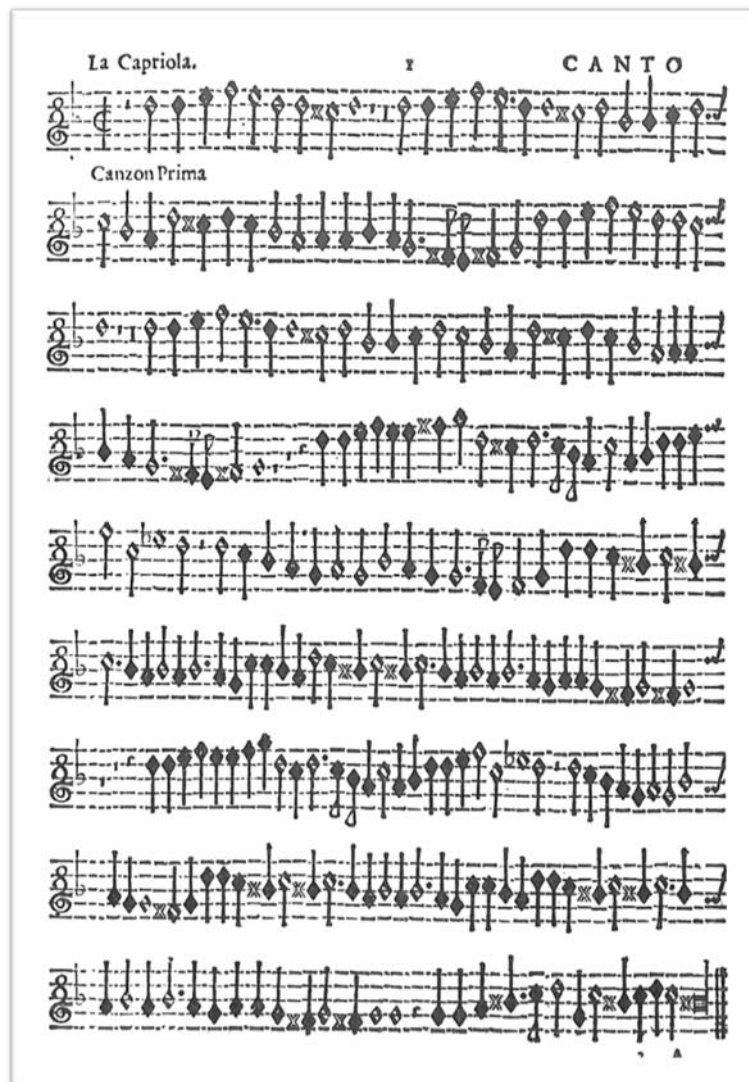
<sup>463</sup> Florentio Maschera (c.1540-c.1584), compositor, organista e violinista de Brescia.

<sup>464</sup> Outras cidades na região que também apresentavam produção de canzonas instrumentais eram Cremona, Bolonha, Mântua, Milão e Verona (BONTA, 1990, p. 525).

<sup>465</sup> BONTA, Stephen. The Use of Instruments in the Ensemble Canzona and Sonata in Italy, 1580-1650. *Recercare*, vol. 4, p. 23-43, 1992.



membros da viola da braccio. Sempre incluindo a versão soprano, isto é, o violino propriamente dito, completavam o conjunto as violas alto e tenor e uma das versões de baixo ou, mais raramente, três violas baixo.<sup>466</sup>



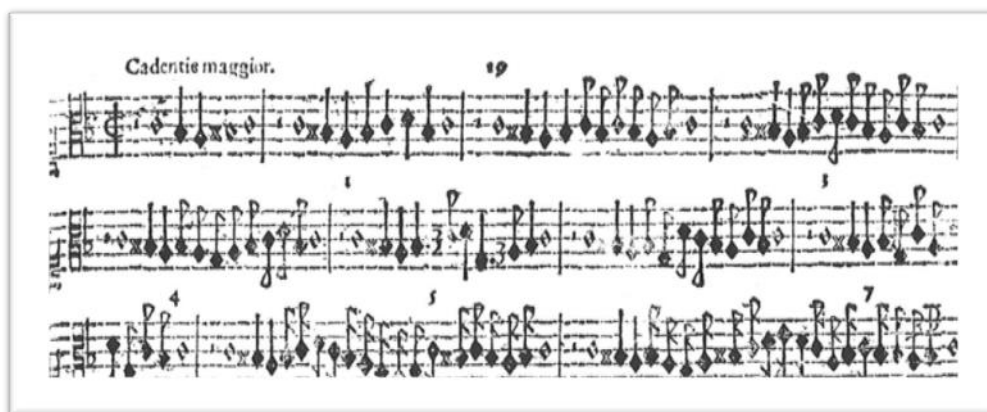
Exemplo 3 - A parte do canto da primeira canzona *La Capriola* da coleção *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci* de Florentio Maschera, Brescia, 1584.

O exemplo 3 é a parte do canto (instrumental) da primeira canzona intitulada *La Capriola* de Florentio Maschera. Temos aqui uma das primeiras partituras impressas dedicada a um conjunto instrumental, e – pelo que já foi demonstrado – certamente conjuntos de violinos devem tê-la executado. É evidente que a escrita não é idiomática, isto é, não parece favorecer

<sup>466</sup> Para informações a respeito da nomenclatura complicada do baixo das violas da braccio, cf. os já referidos artigos de Bonta (1990 e 1992) e ainda o seu artigo *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* <http://earlybass.com/strings.htm>, acesso em 20.09.2015.

um instrumento específico, fato este característico da própria música do século XVI. Se compararmos esta página com o excerto acima do Madrigal de de Rore (exemplo 2), a principal diferença parece mesmo ser a ausência de texto.

Assim como no caso das danças e da música vocal tocados pelos violinos, a estas canzonas eram aplicadas ornamentações em forma de *passaggi* e *gratie*. Os exemplos 4 a 7 mostram diferentes maneiras de cadenciar<sup>467</sup> (exemplos 4 a 6) e diminuir notas longas (exemplo 7), extraídos dos tratados *Passaggi per potersi essercitare* (1592) e *Il vero modo di diminuire* (1592) de Richardo Rognono<sup>468</sup> – o primeiro a incluir explicitamente o violino entre os instrumentos contemplados:



Exemplo 4 - Exemplos de *Cadentie maggior* do tratado *Il vero modo di diminuire* de Richardo Rognono (1592).  
Várias maneiras de cadenciar incluindo o *grosso* (compasso 2).

<sup>467</sup> *Cadentie maggior* sobre valores maiores (ex. 4), *Cadentie mezane* sobre valores duas vezes mais rápidos (ex. 5) e *Cadentie minor* duas vezes mais rápidos ainda (ex. 6).

<sup>468</sup> Richardo Rognono (c. 1550-c. 1620), compositor, flautista e violinista de Milão.



Exemplo 5 - Exemplos de *Cadenzie mezane* do tratado *Il vero modo...* de Richardo Rognono (1592). Várias maneiras de cadenciar incluindo *groppo* (comp. 5, 9 e 10).



Exemplo 6 - Exemplos de *Cadenzie minor* do tratado *Il vero modo...* de Richardo Rognono (1592). Várias maneiras de cadenciar incluindo *groppo* (comp. 8).



Exemplo 7 - Página 15 do tratado *Passaggi per potersi essercitare* de Richardo Rognono (1592).

Os exemplos mostram bem a quantidade de variação e o aumento do grau de dificuldade que pode resultar das diminuições. Para termos uma ideia, o exemplo 7 é apenas uma das quase quatro páginas de variações elaboradas sobre a seguinte sequência de notas (exemplo 8):



Exemplo 8 - Sequência de notas que serve como modelo para as diminuições acima. Consta na pág. 12 de *Passaggi per potersi essercitare* de Richardo Rognono (1592).

*Passaggi* e *gratie* certamente eram aplicados para exibir virtuosidade técnica, e pela didática apresentada em muitos tratados, apresentando-os em ordem crescente de dificuldade, principalmente os *passaggi* podem ter servido de exercícios para o desenvolvimento de destreza tanto da mão esquerda como da do arco. No plano artístico, *passaggi* e *gratie* também propiciavam ao músico a oportunidade de expor a sua inventividade e habilidade criativa em prol da variabilidade e versatilidade. Desta feita, é provável que igualmente tenham sido utilizados como meio para mover os afetos, inegavelmente sendo recursos de *varietas* por excelência. Lembremos o que Zenobi escreve a este respeito:

[...] o soprano deve ter o ondear da voz, saber os lugares das *esclamationi*, e não as aplicar indiscriminadamente, nem grosseiramente como muitos fazem. [...] Deve saber provocar dissonâncias (*durezza e false*) lá onde o compositor não as tocou, nem fez, mas as deixou ao juízo do cantor [...] Ele deve às vezes conduzir as vozes com desprezo, às vezes as arrastar, às vezes com movimento de galanteria. Deve ter conhecimento rico de diminuições e juízo ao aplicá-las. Deve saber quais são as boas diminuições, começando com aquelas que com grandíssimo artifício se faz com uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete e oito notas. Deve com estas saber se estender de baixo ao alto e do alto ao baixo, deve saber entrelaçá-las, agrupá-las, duplicá-las; deve saber indicar a cadência e fugir dela, deve saber brincar com semínimas separadas e ligadas, deve saber iniciar uma diminuição com colcheias e terminá-la com semicolcheias, e iniciá-la com semicolcheias e terminá-la com colcheias. Deve sempre variar boas diminuições dentro das mesmas canções, deve saber diminuir (*passagiare*) em toda sorte de cantilena, sejam elas rápidas, cromáticas ou lentas. Deve saber quais obras requerem diminuições e quais não. Deve, quando cantar a mesma coisa muitas vezes, sempre variar as diminuições. Deve saber cantar a canção de maneira pura, isto é, sem diminuição nenhuma, mas apenas com graça, *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* e *esclamazione*. Deve saber o poder das palavras, sejam elas seculares ou espirituais; e onde se fala de voar, tremer, chorar, rir, saltar, gritar e de falsidade e coisas assim, deve saber acompanhá-las com a voz. [...] Deve às vezes começar com a voz vigorosa e deixá-la morrer pouco a pouco; e às vezes começar ou terminar com a voz suave e pouco a pouco avivá-la; deve saber diminuir aos saltos, aos contratempos e às sesquiálteras; deve conhecer muito bem os lugares que demandam as diminuições;<sup>469</sup>

Desta vez destacamos outras recomendações de Zenobi: 1) quanto ao cuidado com o lugar da colocação das *esclamationi* (“[...] não as aplicar indiscriminadamente, nem grosseiramente [...]); 2) quanto à omissão dos *passaggi* em favor do emprego apenas de *gratie* como *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* e *esclamazione*; 3) quanto à aplicação de dinâmicas (“Deve às vezes começar com a voz vigorosa e deixá-la morrer pouco a pouco; e às vezes começar ou terminar com a voz suave e pouco a pouco avivá-la”).

---

<sup>469</sup> Cf. a citação completa e o original em italiano no subcap. 2.6 O músico perfeito.

A razão pela qual destacamos estes três pontos, é o suporte indireto que Zenobi com eles dá para a evidente e crescente reserva, para não dizer crítica, que ocorre no final do século XVI aos abusos dos *passaggi* e o desejo de usar *gratie* e dinâmicas para mover os afetos. No subcap. 3.3 já expusemos algumas afirmações a respeito destes itens dos autores Bovicelli, F. Rognoni, Caccini, Durante e Mazzocchi, e todos tendem para um ponto comum: para mover os afetos é preciso fazer uso de *gratie*, saber onde aplicá-las e explorar recursos de dinâmica. É a proposta de colocar a ornamentação, em grande medida domínio do intérprete, a serviço do *decorum* – para fazer mais um elemento do exercício musical contribuir para que a música sirva ao texto. Quando no caso de música instrumental não há texto, a ornamentação como um todo deve contribuir para imitação da voz criando efeitos de tensão e relaxamento; Zenobi, por exemplo, sugere que o músico “Deve saber provocar dissonâncias [...] lá onde o compositor não as tocou, nem fez, mas as deixou ao juízo do cantor [e do instrumentista]”.

A tradição interpretativa do século XVI, que envolve ornamentação, tem nexos com um conceito que até agora tem sido abordado – essencialmente nas citações – de forma velada, sem ter recebido o devido esclarecimento. Otmar Luscinius (1536), Vicentino (1555), Vincenzo Galilei (1588), Zacconi (1592), Bovicelli (1594), Zenobi (1600?), Francesco Rognoni (1620) e Pietro della Valle (1640) todos fazem uso da expressão *gratia* ou *grazia* (no singular) aparentemente para descrever algo agradável e belo no contexto de apresentação vocal e instrumental. ‘Aparentemente’ porque pode haver algo mais profundo por trás deste conceito considerado necessário ou desejável a uma boa apresentação.

Na obra influente, quase icônica, no século XVI de Baldassare Castiglione,<sup>470</sup> *Il libro del Cortegiano* (1528),<sup>471</sup> o autor descreve “a forma de cortesia mais conveniente para o cavalheiro que vive na corte de príncipes pela qual ele possa e saiba perfeitamente servir-lhes em toda coisa razoável adquirindo deles graça (favores) e dos outros elogios.”<sup>472</sup> Depois de descrever a perfeição – “pelo favor das estrelas ou da natureza” – do cardeal de Ferrara Ippolito da Este, agraciado com as máximas qualidades no que diz respeito a nascença, corpo, aparência, fala, movimentos, juventude, autoridade, conversa com homens e mulheres, jogo, riso, doçura e graça nas brincadeiras – qualidades estas que “força qualquer um que lhe fala, ou apenas vê,

<sup>470</sup> Baldassare Castiglione (1478-1529), diplomata, escritor e cortesão nas cortes de Mântua e Urbino.

<sup>471</sup> A obra é escrita em forma de diálogos entre dezenas de nobres e intelectuais reais conhecidos do autor, um deles sendo Pietro Bembo. Entretanto, trata-se de uma obra de ficção onde as conversas são criadas exclusivamente pelo autor; por esta razão as citações a seguir serão todas indiscriminadamente atribuídas ao autor Castiglione.

<sup>472</sup> [...] *la forma di cortegiania più conveniente a gentilomo che viva in corte de' principi, per la quale egli possa e sappia perfettamente loro servire in ogni cosa ragionevole, acquistandone da essi grazia e dagli altri laude; [...]*. CASTIGLIONE, Baldassarre. *Il libro del Cortegiano* (Ed. Giulio Preti). Torino: Einaudi, 1965, p. 9.

a restar-lhe eternamente afeiçoado”<sup>473</sup> – Castigliano esclarece que um mortal também pode alcançar a graça:

Porém, voltando ao nosso propósito, digo que entre essa excelente **graça** e aquela insensata tolice encontra-se ainda o meio termo; e podem aqueles que de natureza não são tão perfeitamente dotados, com estudo e labor, limar e corrigir em grande medida os defeitos naturais. Portanto, gostaria que o cortesão, além da nobreza, fosse afortunado nesta parte, e que tivesse da natureza não apenas inteligência e bela forma de corpo e face, mas uma certa **graça** e, como se diz, um ar (sangue) que o torne, à primeira vista, para todos que o veem agradável e amado; e que seja isto um **ornamento**<sup>474</sup> que componha e acompanhe todas as suas atividades e anuncie na frente que seja digno de companhia e **graça** de todo grande senhor (grifo nosso).<sup>475</sup>

Portanto, *gratia* neste contexto pode abranger tanto uma habilidade, um atributo, que pode ser conquistado com muito esforço, como também parece ser um algo a mais que foge de descrição e explicação precisas – algo irracional e inefável que não se pode aprender, um dom como no caso do cardeal.<sup>476</sup>

A transformação política e social durante a Renascença tornara a nobreza feudal dependente das cortes e seus favores, o que exigia dela uma mudança de comportamento. A brutalidade e vulgaridade da vida cavaleiresca precisava transfigurar-se em boas maneiras, a natureza virar cultura, para não cair em desgraça junto ao soberano; era preciso comportar-se ‘perfeitamente’ à corte. O favor do príncipe, a sua *gratia*, era fundamental para o cavaleiro que vivia na corte, e é dessa graça que dependia a sua sobrevivência nela; mas para ser agraciado era preciso ser gracioso (RICCI, 2003, p. 236). A graça era comparada a um condimento, ou

<sup>473</sup> [...] *forza è che ciascun che gli parla o pur lo vede gli resti perpetuamente affezionato*. Id., p. 29.

<sup>474</sup> Trataremos do uso de ornamento neste contexto mais abaixo.

<sup>475</sup> *Ma, tornando al proposito nostro, dico che tra questa eccellente grazia e quella insensata sciocchezza si trova ancora il mezzo; e posson quei che non son da natura così perfettamente dotati, con studio e fatica limare e correggere in gran parte i difetti naturali. Il cortegiano, adunque, oltre alla nobiltà, voglio che sia in questa parte fortunato, ed abbia da natura non solamente lo ingegno e bella forma di persona e di volto, ma una certa grazia e, come si dice, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato ed amabile; e sia questo un ornamento che componga e compagni tutte le operazioni sue e prometta nella fronte quel tale esser degno del commercio e grazia d'ogni gran signore* -. CASTIGLIONE, 1965, p. 29.

<sup>476</sup> *Gratia* tem muitos outros significados, como: ‘favor’, ‘beleza’, ‘simpatia’, ‘gratidão’, ‘perdão’, ‘encanto’, ‘ornamento’. No contexto do *Libro del Cortegiano*, Eduardo Saccone (1983) argumenta a favor de um entendimento da palavra *gratia/grazia* quase que exclusivamente na acepção ‘favor’, seu principal significado em latim. Para ele, tratava-se de uma necessidade da nobreza de obter favores dos soberanos por meio da aprendizagem de um comportamento cortesão adequado, a ser aprendido e adquirido por meio do manual de maneiras de Castiglione. SACCONI, Eduardo. “Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courier.” In: *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Robert Hanning and David Rosand (Ed.). New Haven and London: Yale University Press, p. 45-67, 1983. Cf. também outro texto esclarecedor a respeito do *Cortegiano*: RICCI, Maria Teresa. *La grâce e la sprezzatura chez Baldassar Castiglione*. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, vol. 65, no. 2, p. 133-248, 2003.

ornamento como vemos na citação acima. A certa altura é comentado que “[...] o cortesão há de acompanhar suas atividades, seus gestos, hábitos, em suma, todos os seus movimentos com a graça; e me parece que esta é usada como tempero de todas as coisas, sem o qual todas as outras propriedades e boas condições sejam de pouco valor.”<sup>477</sup> Naturalmente o discurso, a linguagem, exigia cuidado. Referindo-se à maneira de sábios falarem sobre assuntos variados em cidades nobres da Itália, Castiglione diz: “[...] o costume do discurso [deles] [...] não deve ser de todo desprezado; dos vocábulos que se costumam falar nestes lugares penso ter podido razoavelmente escrever aqueles que em si possuem graça e elegância na pronúncia e normalmente são considerados bons e significativos [...]”<sup>478</sup> E sobre escolher as palavras certas, afirma: “Mas a graça perfeita e virtude verdadeira disso é mostrar tão bem e sem esforço, assim com os gestos como com as palavras, aquilo que o homem quer expressar, que pareça àqueles que o ouçam que vejam sendo feitas diante de seus olhos as coisas que lhes são contadas.”<sup>479</sup> Ponderando sobre a vestimenta do cortesão, Castiglione opina: “[...] pois, me parece que maior graça nas vestimentas que qualquer outra tenha a cor preta; se contudo não for preto, que pelo menos tenda ao escuro; [...]”<sup>480</sup> Notamos claramente a influência da retórica em todas estas declarações; o princípio do *decorum* deve valer para o discurso, o gesto e a aparência. O acerto retórico, por assim dizer, é garantido quando há graça.

Mas qual era o segredo da graça, e quais eram os meios para alcançar o ‘estado de graça’? Castiglione afirma ter descoberto uma ‘regra universalíssima’:

Mas tendo eu já muitas vezes pensado onde nasce esta graça, deixando de fora aqueles que a têm das estrelas, descobri uma regra universalíssima, que, mais que qualquer outra, me parece valer para todas as coisas humanas que se fazem e dizem, e isto é fugir o quanto possível, e como [se fosse] um recife escabroso e perigoso, da afetação; e, para usar talvez uma palavra nova, aplicar em todas as coisas uma certa

---

<sup>477</sup> [...] ‘l cortegiano ha da compagnare l’operazion sue, i gesti, gli abiti, in somma ogni suo movimento con la grazia; e questo mi par che mettiate per un condimento d’ogni cosa, senza il quale tutte l’altre proprietà e bone condizioni sian di poco valore. CASTIGLIONE, 1965, p. 41-42.

<sup>478</sup> [...] la consuetudine del parlare [...] non deve essere del tutto sprezzata, dei vocabuli che in questi lochi parlando s’usano, estimo aver potuto ragionevolmente usar scrivendo quelli, che hanno in sé grazia ed eleganzia nella pronunzia e son tenuti communemente per boni e significativi [...]. Id., p. 5.

<sup>479</sup> Ma la grazia perfetta e vera virtù di questo è il dimostrare tanto bene e senza fatica, così coi gesti come con le parole, quello che l’omo vole esprimere, che a quelli che odono paia vedersi innanzi agli occhi far le cose che si narrano. Id., p. 156.

<sup>480</sup> [...] però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro; Id., p. 127.



*sprezzatura*,<sup>481</sup> que esconda a arte e mostre aquilo que se faz e diz como sendo feito sem esforço e quase sem pensar. Disso acredito derivar assaz a graça; porque das coisas raras e bem feitas todo mundo sabe a dificuldade, por isso a facilidade nestes casos causa grandíssima maravilha; e ao contrário, o esforço, e como se diz, o puxar pelos cabelos dá a suma desgraça e torna pouco valorizado tudo por melhor que seja. Entretanto, pode-se dizer que aquela é a verdadeira arte que não parece ser arte; e ao máximo se deve esforçar para escondê-la: pois, se for descoberta leva todo o crédito e deixa o homem pouco estimado.<sup>482</sup>

Destarte, a explicação do conceito de graça surge como uma advertência para evitar afetação. A “[...] pestífera afetação dá sempre a suma desgraça a todas as coisas e, ao contrário, a simplicidade e a *sprezzatura* (dão) graça extrema”.<sup>483</sup> A *sprezzatura*, portanto, significa uma espécie de fingimento, ocultação da arte, dando a crer que toda atividade é feita sem esforço e sem pensar, como se fosse um dom divino, mesmo que não seja; a *sprezzatura* é dissimulação da arte e simulação da natureza. A afetação, por sua vez, representa, de um lado, o esforço, a procura, portanto o contrário da natureza, o que implica para o comportamento a perda de sua legitimidade estética; e de outro lado, ela é simulação, falsidade, que implica a perda de legitimidade moral (RICCI, 2003, p. 246).

Ricci (2003) sugere ainda que a graça que vem da *sprezzatura* é fruto de um artifício, é produzida artificialmente, de maneira a esconder a própria arte, o esforço, de maneira a confundir a obra humana com a obra divina. Mesmo se esforçando para alcançar a graça, o cortesão deve esconder tanto a arte como a dificuldade, de modo que o esforço seja dissimulado, tornado invisível. Na realidade a graça se produz pelo contraste entre a dificuldade de fazer algo

---

<sup>481</sup> A tradução do termo *sprezzatura* é desafiadora; literalmente seria algo como ‘desprezo’ ou ‘desdém’, mas neste contexto outras acepções podem ser mais acertadas ou apropriadas: ‘displicência’, ‘desprendimento’, ‘desinteresse’, ‘irreverência’, ‘negligência’. Em vista das múltiplas possibilidades – e a ambiguidade calculada – preferimos para este conceito usar o termo original: *sprezzatura*. Grove o descreve como “Termo usado na Itália no início do século XVII para denotar conceitos de expressividade e rubato na composição e na execução de música monódica”. (*Term used in early 17th-century Italy to denote concepts of expressiveness and rubato in the composition and performance of monodic music.*) SPREZZATURA. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001.

<sup>482</sup> *Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado.* CASTIGLIONE, 1965, p. 44.

<sup>483</sup> [...] *somma disgrazia a tutte le cose dà sempre la pestifera affettazione e per contrario grazia estrema la simplicità e la sprezzatura.* Id., p. 67

e a aparente facilidade com a qual ela é feita. Cabem os oxímoros: arte sem arte, feita com negligência diligente e atenção desatenta.

Enfim, excetuando quem já com ela nasce, podem alcançar a graça aqueles que possuem uma disposição natural a se tornarem graciosos e, com trabalho, indústria e estudo, estes devem “começar cedo a aprender os princípios de ótimos mestres” (*cominciare per tempo ed imparare i principi da ottimi maestri*) (CASTIGLIONE, 2003, p. 42). Logo, o método para aprender é a de imitação dos grandes mestres:

Quem, portanto, quiser ser bom aluno, além de fazer coisas boas, sempre deve colocar toda diligência para assemelhar-se ao mestre e, se fosse possível, transformar-se nele. E quando já sente ter-se beneficiado, faz muito bem observar homens de tal profissão, e, conduzindo-se por aquele bom juízo que sempre lhe deve servir de guia, ir escolhendo ora de um, ora de outro várias coisas. E como a abelha nos campos verdes sempre entre a grama vai colhendo as flores, assim o nosso cortesão haverá de roubar esta graça daqueles que lhe parece tê-la e [roubar] de cada um aquela parte que mais será louvável.<sup>484</sup>

O método de aprender em uma relação de mestre e aluno também é aquele que prevalece em música nesta época.

Frequentemente, em contextos variados, Castiglione se refere ao termo ornamento que muitas vezes é mencionado como algo que complementa ou mesmo equivale à graça. Como nesta citação que, além de ilustrar este nexos entre graça e ornamento, aprofunda um pouco a elucidação a respeito do conceito – um tanto esquivo – de *sprezzatura*:

Esta virtude, portanto, contrária à afetação, que por ora chamamos de *sprezzatura*, além de ela ser a verdadeira fonte donde deriva a graça, traz consigo um outro ornamento ainda, que ao acompanhar qualquer ação humana, por mínima que seja, não apenas prontamente descobre o saber de quem a executa, mas muitas vezes o torna muito mais estimado do que de fato é; porque nas almas dos presentes deixa a opinião de que, quem tão facilmente faz bem, saiba muito mais do que aquilo que está fazendo, e se naquilo que faz investisse estudo e esforço, poderia fazê-lo muito melhor.<sup>485</sup>

---

<sup>484</sup> *Chi adunque vorrà esser bon discipulo, oltre al far le cose bene, sempre ha da metter ogni diligenza per assimigliarsi al maestro e, se possibil fosse, trasformarsi in lui. E quando già si sente aver fatto profitto, giova molto veder diversi omini di tal professione e, governandosi con quel bon giudicio che sempre gli ha da esser guida, andar scegliendo or da un or da un altro varie cose. E come la pecchia ne' verdi prati sempre tra l'erbe va carpando i fiori, così il nostro cortegiano averà da rubare questa grazia da que' che a lui parerà che la tenghino e da ciascun quella parte che più sarà laudevole.* CASTIGLIONE, 1965, p. 44.

<sup>485</sup> *Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltra che ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta ancor seco un altro ornamento, il quale accompagnando qualsivoglia azione umana, per minima che ella sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma spesso lo fa estimar molto maggior di quello che è in effetto; perché negli animi delli circostanti imprime opinione, che chi così facilmente fa bene sappia molto più di quello che fa, e se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio.* Id., p. 47.

Na vida do cortesão, de ideal humanista, não poderia faltar música. Esperava-se do cortesão que entendesse de música, soubesse ler música, além de tocar vários instrumentos. Um dos personagens declara: “melhor avalio que, pelas razões alegadas e muitas outras, a música seja não apenas ornamento, mas necessária ao cortesão”.<sup>486</sup> Depois de listar alguns instrumentos recomendados, entre eles *viole da arco* (gambas), comenta-se: “A voz humana dá bastante ornamento e graça a todos estes instrumentos dos quais basta ter conhecimento o nosso cortesão;”<sup>487</sup> Novamente os conceitos de ornamento e graça são apresentados de forma complementar.

Vemos também o princípio da *sprezzatura*, acima citado, aplicado diretamente à música: “Se um músico ao cantar pronuncia uma voz sozinha terminando com *accento* suave em um *groppeto duplicato* com tal facilidade que pareça que o tenha feito ao acaso, com este fato somente mostra que sabe muito mais do que aquilo que está fazendo”.<sup>488</sup> E no mesmo espírito:

Então venha o cortesão a fazer música para o seu passatempo, e quase forçado; não na presença de gente ignóbil nem de grande multidão. E mesmo que saiba e entenda aquilo que faz, ainda quero que dissimule o estudo e o esforço necessário para tudo que se faça bem, e que mostre ele próprio estimar pouco esta sua condição, mas ao fazê-lo excelentemente a faça ser assaz estimada pelos outros.<sup>489</sup>

Na música do século XVI, a influência de Castiglione parece ser nítida embora o uso explícito do termo *sprezzatura* tenha ocorrido pela primeira vez com Caccini já na virada do século. Assim, o capítulo LXIII do tratado *Prattica di mvsica*, 1592 de Zacconi, que trata de *cantar con gratia*, se inicia com a seguinte frase que parece ser parafraseada do *Cortegiano*:

Em todas as atividades humanas, sejam elas de sorte que for, ou feitas de que forem, procura-se a graça e atitude. Não digo graça a ser entendida como aquela graça (favor) que recebem os súditos particulares sob reis e imperadores, mas justo aquela graça que têm os homens quando ao executarem uma ação demonstram fazê-lo sem esforço; e na agilidade adicionam beleza e elegância. [...] Nesta graça e nestes ornamentos,

---

<sup>486</sup> [...] anzi estimo per le ragioni che voi dite e per molte altre esser la musica non solamente ornamento, ma necessaria al cortegiano. *Id.*, p. 80.

<sup>487</sup> Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro cortegian basti aver notizia. *Id.*, p. 109.

<sup>488</sup> Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un groppetto duplicato, con tal facilità che paia che cosí gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto piú di quello che fa. *Id.*, p. 48

<sup>489</sup> Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo e quasi sforzato, e non in presenza di gente ignobile, né di gran moltitudine; e benché sappia ed intenda ciò che fa, in questo ancor voglio che dissimuli il studio e la fatica che è necessaria in tutte le cose che si hanno a far bene, e mostri estimar poco in se stesso questa condizione, ma, col farla eccellentemente, la faccia estimar assai dagli altri. *Id.*, p. 108.

alguns são ensinados pela natureza, como crescer na vida, andar, vestir roupa etc. Pois outros aprendem pelas conversas comuns, como observando as muitas e diversas ações dos outros [...]<sup>490</sup>

É bastante plausível, ao nosso ver, que as referências à graça, feitas pelos autores acima mencionados,<sup>491</sup> devam ser entendidas neste sentido.

A seguir vamos investigar mais a fundo a já mencionada reserva que os teóricos da segunda metade do século XVI expressam em relação às diminuições. Uma vez apontada a crítica, nos interessa investigar o possível motivo dela para em seguida ponderar sobre a possibilidade de haver uma influência para a sequência da evolução da música e, caso haja, qual esta seria.

Uma anedota – registrada pela primeira vez em 1562 e recontada até o século XVIII (por Johann Mattheson) – sobre Josquin des Prez, que já falecera em 1521, relata que, irritado com a ornamentação de um cantor, Josquin teria xingado: “Tu asno, por que adicionas ornamentações? Se me agradaria eu mesmo as teria inserido. Se quiseses corrigir melodias bem compostas, faz a sua própria música, e me deixa a minha sem correções.”<sup>492</sup> Neste caso, a veracidade da história é relativamente irrelevante, pois o fato de ter sido relatada em 1562 demonstra que o assunto da propriedade e da medida das diminuições nessa altura já estava presente na pauta dos teóricos.

Em *Le istitvioni harmoniche*, 1558 de Zarlino vemos a recomendação de um certo cuidado, por parte do cantor, com excesso de diminuições e o conselho de ater-se à notação tal como consta pela mão do compositor. Nas advertências aos cantores, o autor aconselha:

Primeiramente, ao cantar [o cantor] deve com toda diligência tomar cuidado de proferir a melodia da maneira como é composta pelo compositor; e não fazer como fazem alguns pouco cautelosos, que ao posarem de mais valentes e mais sábios que

---

<sup>490</sup> *In tutte le operationi humane, sieno di qual si uoglia sorte che si vogliano, ò da che chi sieno fatte, si ricerca gratia, & attitudine; non dico gratia, per intendere di quella gratia ch'hanno i sudditi particolari sottoi Re & gl'Imperatori; ma ben per quella ch'hanno gli huomini quando in fare un attione dimostrano di farla senza fatica; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo. [...] Questa gratia, & queste vaghezze, alcune ce ne sono insegnate dalla natura come l'andar su la uita, di caminare, di portar gl'habbiti & altro: alcune altre poi si prendano dal commun conuersare; come per veder le molte & diuerse attione altrui [...].* ZACCONI, 1596, p. 55.

<sup>491</sup> Luscinius, Vicentino, Vincenzo Galilei, Zacconi, Bovicelli, Zenobi, Francesco Rognoni e Pietro della Valle.

<sup>492</sup> *Tu asine, quare addis coloraturam? Si mihi ea placuisset, inseruissem ipse. Si tu velis corrigere cantilenas recte compositas, facias tibi proprium cantum, sinas mihi meum incorrectum.* MANLIUS, Johannes. *Locorum communium collectanea*, Basileia, 1562, apud WEGMAN, Rob C. “And Josquin Laughed...” Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century. *The Journal of Musicology*, vol. 17, no. 3, p. 319-357, verão, 1999, p. 322, nota 6.

os outros, às vezes inventam da sua cabeça algumas diminuições tão selváticas (assim diria) e tão fora de qualquer propósito que não apenas causam aborrecimento aos ouvintes, mas cometem ainda mil erros no canto, dado que às vezes chegam, com muitas discordâncias, a colocar dois ou mais uníssonos, ou duas oitavas, ou mesmo duas quintas e coisa parecida, que nas composições sem qualquer dúvida não se tolera [...] Portanto, devem os cantores tomar cuidado de cantar corretamente aquelas coisas que são escritas conforme a mente do compositor.<sup>493</sup>

E Vincenzo Galilei (1581) se queixa dos instrumentistas – ele menciona trombonistas, cornetisas, músicos de corda (*Viola d'arco & Violone*) – dos quais, aliás, respeita mais os últimos e menos os trombonistas. Comentando que “cada um merece a fama nas coisas cada vez que nessas atua com a excelência que se deseja”<sup>494</sup> passa a “advertir aqueles que tem necessidade apenas desta particularidade”:

[...] para mostrar a habilidade dos lábios, a agilidade da língua e a velocidade dos dedos, achando que nessas consista o saber, diminuirão de tal maneira da sua verdadeira essência o ar, a aparência, a efígie e a beleza natural de qualquer melodia que lhes caia na mão, envolvendo-a da cabeça ao pé na confusa névoa das suas aladas diminuições ou chamadas *tiratas*, por meio de um desproporcionado e inapropriado mascaramento [...].<sup>495</sup>

Do mesmo modo, mas por sua vez reclamando de uma confusão geral causada pela ornamentação feita por todas as vozes ao mesmo tempo, Ercole Bottrigari<sup>496</sup> assim descreve um grupo de cantores:

[...] cometem-se muitos erros ao cantar, e por aquela mistura [...], que resulta das atuações boas e ruins, necessariamente acontece que seja pior ainda: ocorre aquele erro da discordância, a qual – porque às vezes é tão grande – não apenas ofende muito

---

<sup>493</sup> *Primieramente dee con ogni diligenza prouedere nel suo cantare, di proferire la modulatione in quel modo, che è stata composta dal Compositore; & non fare come fanno alcuni poco aueduti, i quali per farsi tenere più valenti, & più saui de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto saluatiche (dirò cosi) & tanto fuori di ogni proposito, che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta; ma commettono etiandio nel cantare mille errori: conciosia che alle volte vengono a fare insieme con molte Discordanze due, o più Vnisoni, o due Ottaue, oueramente due Quinte, & altre cose simili, che nelle compositioni senza alcun dubbio non si sopportano [...]* Debbono adunque li Cantori auertire, di cantar correttamēte quelle cose, che sono scrite secondo la mente del Compositore. ZARLINO, 1558, p. 204.

<sup>494</sup> [...] ciascheduno merita da qual cosa essere reputato, tutta volta che in esso operi in quella eccellenza che si desidera conuenirsi; GALILEI, 1581, p. 141.

<sup>495</sup> [...] per mostrare la dispositione del labbro, l'agilità della lingua, & la velocità delle dita loro, credendosi che in esse consista il sapere; diminuiranno talmente dal suo vero essere, l'aria, la sembianza, l'effigie, & la natural bellezza di qual si voglia cantilena che gli dia tra le mani; inuolgendola dal capo alle piante nella confusa nebbia di quei loro alati passaggi ò tirate che se le dichino, mediante il quale sproportionato & disdiceuole immascheramento [...]. Ibid.

<sup>496</sup> Ercole Bottrigari (1531-1612), compositor, teórico da música, poeta e arquiteto de Bolonha. Publicou o tratado *Il Desiderio, ouero de' concerti di uarij strumenti musicali* em 1594.

e frequentemente o ouvido até daqueles que de música não possuem compreensão ou conhecimento, assim como dos seus pares ajuizados aos quais convém ir embora insatisfeitos e quase atordoados; mas por aquela presunçosa audácia de querer fazer diminuições, e digo não de vez em quando, mas quase que continuamente, como competindo, todos se movendo ao mesmo tempo. E às vezes para melhor mostrar suas habilidades tão distantes do contraponto da composição musical proposta e por isso tão atrapalhados de dissonâncias entre si, que forçosamente lhes acontece uma insuportável confusão.<sup>497</sup>

Bottrigari em seguida reclama principalmente que o cantor da voz mais grave, o baixo, também elabora diminuições, esquecendo, ou mesmo não sabendo, que justo ele é a base, o fundamento, sobre a qual é construída a melodia (*ibid.*). A queixa dos cantores é igualmente estendida à prática dos instrumentistas que estariam praticando “diminuições muitas vezes feitas indevidamente, sem consideração pensada” (*id.*, p. 51).

Embora Zacconi não fale explicitamente contra as diminuições – pelo contrário, no capítulo LXVI ... *dell'uso de i moderni passaggi* faz uma significativa contribuição à aplicação correta delas – ele às vezes deixa transparecer uma certa predileção pelas *gratie*. Resumindo podemos dizer que Zacconi prefere que as diminuições sejam feitas por aqueles que para tal possuem um talento natural e, se não deveras conseguir realizá-las bem, recomenda deixar sem. No início do capítulo afirma que a ornamentação de modo geral vai mudando, e sendo renovada continuamente por meio de adição de mais beleza àquilo que já era belo, Zacconi constata “[...] que a música sempre foi bela e, pela diligência e pelo estudo que realizam os cantores, cada vez mais se embeleza. Ela não se renova ou muda por via das notas que sempre são de um tipo; mas com as *gratie* e os *accenti* a faz parecer sempre mais bela”.<sup>498</sup> E ele continua:

---

<sup>497</sup> [...] molti errori si commettano in cantando: & per ciò quella mescolanza [...] che deriva dalle buone, & dalle cattive operationi, necessariamente conuiene, che sia peggiore assai: gli interviene quello della discordanza, la quale non solamente, per ciò è tall'ora tanta, che offende bene, & spesso l'udito sin di coloro, che di Musica non hanno intelligenza, ò cognitione, non che de' pari uostri giudiciosi, a' quali conuiene partirsene mal soddisfatti, & quasi introniti: ma per quella prosontuosa audacia di uolersi, non dico alcuna uolta qualcuno: ma quasi del continuo, & tutti mouersi, come à garra in un tempo medesimo à far passaggi: Et tal'ora per maggiormente mostrare il loro ualore tanti lontani dal contrapunto della propostasi compositione Musicale, & tanto intricati perciò di disonantie trà loro, che sforzatamente ne succede una insupportabile confusione. BOTTRIGARI, Ercole. *Il Desiderio, overo de' concerti di uarij strumenti musicali*, Veneza, 1594, p. 50.

<sup>498</sup> [...] che la Musica è stata bella sempre, & ogni hora piu per la diligenza, & per lo studio che ci fanno i cantori si abellisce: la quale non si rinoua, ò si muta per via delle figure, che sempre le sono d'una sorte; ma con le *gratie*, & gl'*accenti* la sia fa parer piu bella. ZACCONI, 1596, p. 58.

As diminuições (ou graças)<sup>499</sup> e os *accenti* são executados com o quebrar e fracionar das notas (*figure*)<sup>500</sup> toda vez que num *tactus*, ou meio, se adiciona uma quantidade de figuras que têm caráter para serem pronunciadas de modo veloz, as quais causam tanto prazer e deleite, que nos parece ouvir tão bem treinados passarinhos que com o seu canto nos roubam o coração e nos fazem ficar bem contentes.<sup>501</sup>

Este trecho é um pouco ambíguo pelo uso impreciso do termo *vaghezze*, e, portanto, serve mais como testemunho de aprovação do uso geral de ornamentação de qualquer espécie. Mas, o seguinte trecho consideramos notável e bastante relevante no nosso contexto; após apresentar uma série de exemplos de ornamentação, Zacconi diz:

E aquele cantor que dessas poucas [ornamentações] bem se servirá pode chamar-se de feliz; porém, as muitas ornamentações (*vaghezze*), embora sejam deleitáveis aos nossos ouvidos, nem por isso sempre agradam. Pelo contrário, tenho às vezes visto compositores evitando a ocasião de ter suas obras executadas para não tê-las cantadas e entregues na mão de tais cantores, não por outro motivo a não ser que tinham o prazer de ouvi-las com os *accenti* singelos e simples para que se ouvissem os artifícios com as quais ele [o compositor] as havia tecido e feito.<sup>502</sup>

E quais teriam sido estes artifícios elaborados nas composições pelo compositor que ele gostaria de apreciar sem ornamentação excessiva? Talvez um importante artifício seja o uso conscientemente expressivo de dissonâncias. As diminuições, muitas vezes impensadas pelos intérpretes, podem ter sido vistas como inoportunas, ofuscando, ou mesmo anulando, o efeito pretendido pelo compositor.

Voltando um pouco ao *Cortegiano* de Castiglione, deparamo-nos com um anúncio bastante surpreendente para a época em que foi registrado, pois *Il libro del Cortegiano*, embora publicado em 1528, provavelmente foi escrito entre 1508 e 1518. Comparando com outros

---

<sup>499</sup> O termo usado *vaghezza* pode significar ‘beleza’ e ‘graça’, e no plural, como aqui, *vaghezze* pode ser ‘ornamento’, ‘adorno’ ou ‘embelezamento’. Em alguns casos, Zacconi parece usar *vaghezze* como sinônimo de *gratie*; porém em outros casos usa o termo como sinônimo de *gorgia* que é o mesmo que *passaggi* (diminuições). Daí o desafio para traduzir, tendo sempre que levar em conta o contexto.

<sup>500</sup> Zacconi usa o termo *figura/figure* tanto no sentido de ‘nota’ como no sentido de uma figura musical composta de várias notas.

<sup>501</sup> *Le vaghezze, & gli accenti si sono fatti col spezzar, & rompere delle figure, tutta volta che un tatto, ò mezzo si aggiunge una quantità di figure che hanno natura di esser velocemente pronuntiate: le quali rendano tanto piacere, & diletto, che ci pare d’vdir tanti bene ammaestrati Augelli, che col cantar loro ci rapiscono il cuore, & ci fanno rimanere del cantar loro molto ben contenti. Ibid.*

<sup>502</sup> *Et quel Cantore che di queste poche se ne servirà bene; si potrà chiamar contento: che le molte vaghezze se bene sono deletteuole all’orecchie nostre, non per questo le piacciono sempre; anzi che io ho trouato alle volte i Compositori hauer fuggito l’occasione di far cantar alcune cose loro: per non farle cantare, & darle in mano à simili Cantori: non per altro solo perche haueano a piacere di sentirle con gli accenti schietti, & semplici: accioche s’udißero gli artificij con che le haueano tessute, & fatte. ZACCONI, 1596, p. 64.*

casos de exageros na *sprezzatura*, considerando-os vícios e contrários “àquela pura e amável simplicidade, que tanto agrada as almas humanas”,<sup>503</sup> Castiglione diz:

Isto ainda [...] se verifica na música, na qual é grandíssimo vício colocar duas consonâncias perfeitas uma atrás da outra; de tal forma que [...] o nosso ouvido o abomina, enquanto muitas vezes ama uma segunda ou sétima que em si são dissonâncias ásperas e insuportáveis. Mas acontece que aquele contínuo de [consonâncias] perfeitas gera saciedade e mostra uma harmonia demasiado afetada; dessa [harmonia] se foge misturando as imperfeitas onde, fazendo uma comparação, quanto mais os nossos ouvidos ficam em suspense tanto mais avidamente esperam e gostam das perfeitas, e se deleitam às vezes da segunda ou sétima, como de algo desprezado.<sup>504</sup>

Assistimos aqui à apresentação do princípio e da importância do contraste para fins expressivos; o belo, a beleza, necessita do feio para ser mais apreciado e posto em relevo. Zacconi, no fim do capítulo LXIII, cujo início antes citamos, parece novamente parafrasear Castiglione quando, após instruir como “*cantar con gratia*”, afirma:

Isto aqui no fim preciso dizer, que os mestres ao ensinar estes *accenti & vaghezze* sejam advertidos para moderar o aluno para que não os aplique tanto que seja quase sempre, porque assim como o doce demais estraga os preciosos e delicados alimentos, assim tantas doçuras e belezas postas juntas também causam tédio e náusea, e não por outro motivo coloca-se tanta dissonância na música: somente porque dobram a doçura das consonâncias.<sup>505</sup>

Num entendimento semelhante, Zarlino em *Le istitvione harmoniche*, 1558 assim descreve a relação entre consonâncias e dissonâncias no capítulo 27:

E mesmo que [...] cada composição e cada contraponto, ou – em uma palavra só – cada harmonia, compõe-se principalmente de consonâncias, todavia usa-se nela para a sua maior beleza e graça (*leggiadria*), em segundo lugar, também ocasionalmente dissonâncias que, quando colocadas sozinhas, não são muito agradáveis para o

---

<sup>503</sup> [...] a quella pura ed amabile simplicità, che tanto è grata agli animi umani. CASTIGLIONE, 1965, p. 46.

<sup>504</sup> Questo ancor, [...] si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonanzie perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanza aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazieta e dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre stanno suspese e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettonsi talor di quella dissonanza della seconda o settima, come di cosa sprezzata. *Id.*, p. 47.

<sup>505</sup> Questo quì nel fine ho da dire, che gli maestri nel insegnare questi accenti, & vaghezze sieno auertiti di moderar lo scolare che non li faccia sì spesso che quasi li faccia sempre; perche sì come il troppo dolce guasta li pretiose, & delicate viuande, così ancora tante dolcezze, & vaghezze poste insieme, fanno fastidio, & nausea, & non per altro sì pongano tante dissonanze nella Musica: solo perche raddopiano la dolcezza alle consonanze. ZACCONI, 1596, p. 57.



ouvido; contudo, quando colocadas da maneira que pelas regras devem ser e conforme os preceitos que mostraremos, o ouvido de tal maneira as suporta que não apenas deixam de ofender, mas passam a dar grande prazer e deleite. Dessas [dissonâncias] o músico pode tirar duas utilidades, além de outras que são muitas de não pouco valor: a primeira já foi mencionada acima, isto é, que com a ajuda delas pode-se passar de uma consonância a outra; a segunda é que a dissonância faz a consonância que imediatamente a segue parecer mais deleitável e com maior prazer para o ouvido é entendida e reconhecida, assim como depois das trevas é mais deleitável e apreciada à vista a luz, e assim como o doce depois do amargo é mais gostoso e suave. Provamos por experiência todo dia nos sons, que se por um certo tanto de tempo, o ouvido seja ofendido por uma dissonância, a consonância que a segue se torna mais suave e mais deleitável.<sup>506</sup>

Reparemos que a dissonância é considerada necessária para reforçar o prazer nas consonâncias, mas ela em si não é prazerosa. Um pouco adiante na mesma obra, Zarlino mostra preocupação com o perigo do vício do tédio. Evocando a importância da variedade na música, ele sugere ao compositor, se quiser provar-se capaz de imaginação, usar dissonâncias que nem sempre desagradam o ouvido para criar variação:

Assim como a variedade das coisas causa prazer e deleite, assim a mesma coisa usada em demasia às vezes gera tédio e aborrecimento. O que devemos tentar sobretudo é não cair em erros comuns, e que nossos contrapontos sejam variados de maneira que não se ouça duas ou mais vezes uma passagem ou a mesma harmonia repetida nas mesmas consonâncias, nos mesmos movimentos e nas mesmas cordas. Embora seja impossível que nestes contrapontos feitos desta maneira, quando são bem ordenados, que se ouça algo que seja dissonante e que não seja agradável ao ouvido, ainda assim, a repetição tantas vezes de uma mesma harmonia não dá aquele prazer que daria se fosse variado. Além do mais, o compositor seria julgado muito pobre de invenção por aqueles que entendem de arte.<sup>507</sup>

---

<sup>506</sup> *Et benche (come altroue si è detto) ogni Compositione, & ogni Contrapunto: & per dir lo in vna sola parola, ogni Harmonia, si componghi di Consonanze principalmente; nondimeno per più sua bellezza, & leggiadria, si vsano anco secondariamente in eßa, per accidente le Dißonanze, lequali quantunque poste sole all'vdito non siano molto grate; nondimeno quando saranno collocate nel modo, che regolarmente debbeno eßere, & secondo li precetti, che dimostraremo; l'Vdito talmente le sopporta, che non solo non l'offendeno; ma li danno grande piacere, & diletto. Di esse il Mufico ne caua due vtilità, oltra le altre che sono molte, di non poco ualore: La Prima è stata detta di sopra, cioè, che con l'aiuto loro si può passare da vna consonanza all'altra; La Seconda è, che la Dissonanza fa parere la Consonanza, la quale immediatamente le segue, più diletteuole; & con maggior piacere dall'vdito è compresa, & conosciuta; si come dopo le tenebre è più grata, & diletteuole alla vista la luce; & il dolce dopo l'amaro è più gasteuole, & più soaue. Prouiamo per esperienza ogni giorno ne i suoni, che se per alquanto di tempo, l'vdito è offeso da alcuna dissonanza, la consonanza che segue dopo se li fa più soaue, & più diletteuole. ZARLINO, 1558, p. 172-173.*

<sup>507</sup> *Si come la varietà delle cose apporta piacere, & diletteuole; così la cosa istessa troppo vsata, alle volte genera noia, & fastidio. La onde douemo cercare sopra ogn'altra cosa, per non cascare in alcuni errori communi, che li nostri Contrapunti siano variati di maniera, che non si odi due, o più volte vn passaggio, & vno istesso concento, replicato nelle istesse consonanze, negli istessi mouimenti, & nelle istesse chorde. Et ben che sia impossibile, che in questi Contrapunti fatti a questo modo, quando saranno bene ordinati, si oda alcuna cosa, che sia dissonante, & che non sia grata all'udito; tuttauia il replicar tante volte vno istesso concento non da quel piacere, che darebbe, quando fusse variato. Oltra di ciò il Compositore sarebbe giudicato molto pouero di inuentione da quelli che sono intelligenti dell'Arte. Id. p. 227.*

Aqui o uso de dissonância serve, como mais uma opção, para criar variação; mais uma vez evidenciando o esforço recomendado ao compositor para evitar o tédio. A defesa das dissonâncias, que pode ser caracterizada como relativamente tímida no caso de Zarlino e Zacconi, ganha um mediador bem mais contundente na figura de Vincenzo Galilei.

Como já mencionado, Vincenzo tinha sido aluno de Zarlino por um curto período no meio dos anos 1560, mas muito por influência dos estudos de música grega de Girolamo Mei com quem Vincenzo a este respeito manteve intensa correspondência entre 1572-1578, ele tornou-se crítico das teorias zarlinianas, ora consideradas conservadoras. Os principais pontos de discordância era a defesa irrestrita de Zarlino da teoria pitagórica das proporções para definir as consonâncias e a consequente subordinação das dissonâncias a estas – Vincenzo neste ponto atribuía esta definição ao ouvido conforme Aristóxeno – e justamente o tratamento das dissonâncias no contraponto. As duas citações a seguir ilustram a sutil diferença de entendimento entre os dois teóricos do caráter e da função das dissonâncias; para Zarlino “A dissonância é a distância entre um som grave e outro agudo que, pelas suas naturezas, juntos não se podem misturar ou se unir um ao outro; percute o ouvido de modo áspero sem nenhum prazer e nasce de proporções de denominações diferentes daquelas que se encontram no *senario* ou *ottonario*.”<sup>508</sup> Embora tenhamos visto que Zarlino atribui algumas funções úteis às dissonâncias, aqui apresentadas numa definição, ele as descreve de maneira meramente técnica como deficientes em termos de proporções e desagradáveis. A resposta de Vincenzo a este entendimento é apresentada no seu tratado inédito de contraponto:<sup>509</sup>

No uso destas [dissonâncias] não busquei aquilo que Zarlino diz ser o desejo de músicos práticos, a saber, que as dissonâncias misturam em harmonia com efeitos maravilhosos; mas antes que o sentido se satisfaça com elas, não porque harmonizam, como falei, mas por causa da mistura delicada do doce e do forte, que [...] afeta os

---

<sup>508</sup> *La Dissonanza è distanza di suono graue & di acuto: che in seme per loro natura l'uno con l'altro mescolare, ouero unire non si possono: & percuote l'udito aspramente: & senza alcun piacere: & nasce da proportioni differenti di denominatione da quelle, che, si trouano in atto tra le parti del Senario, & Ottonario numero, collocare.* ZARLINO, 1571, *Ragionamento Secondo, Definitione III*, p. 85

<sup>509</sup> *Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze* (O primeiro livro da prática do contraponto sobre o uso das consonâncias) e *Discorso intorno all'uso delle dissonanze* (Discurso sobre o uso das dissonâncias). Posteriormente adicionou o ensaio *Discorso intorno all'uso dell'enharmonio, et di chi fusse autore del cromatico* (Discurso sobre o uso do enarmônico e sobre o autor do cromático). Ele ainda completou este com um suplemento chamado *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio con la solutione di essi* (Dúvidas sobre o que falei a respeito do uso do enarmônico com a sua solução). O conjunto da obra existe apenas em manuscrito, e foi elaborado entre 1589-1591. PALISCA, Claude V. Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 9, no. 2, p. 81-96, verão, 1956, p. 83-84.

nossos ouvidos de maneira parecida com o modo que o gosto se satisfaz tanto de açúcar como de vinagre.<sup>510</sup>

Vincenzo afirma que sim, é possível sentir prazer nas dissonâncias em si, sem associar este prazer a uma ‘função’ harmônica apenas de transição de uma consonância agradável a outra. O propósito principal da aplicação das dissonâncias passa a ser expressividade, abrir o leque de opções delas, assim ampliando as alternativas ao dar suporte ao texto. Na prática, isto significava liberalizar radicalmente as regras tradicionais de contraponto no que diz respeito ao aproximar e resolver as dissonâncias, além de aplicá-las mais frequentemente.<sup>511</sup>

Como se encaixava o uso prolixo de diminuições neste esforço recente por parte dos compositores de incrementar a música harmonicamente para melhor servir ao texto segundo o ideal humanista? A nossa hipótese é que os compositores possam ter observado que o excesso e a falta de discernimento na hora do improviso de diminuições tenham abortado, em menor ou maior grau dependendo da habilidade e o conhecimento de contraponto do músico, o empenho do compositor em aplicar o conceito de *decorum* – a compatibilidade entre forma e conteúdo. Segundo Palisca (1956), a diferença entre a *prima pratica* e *seconda pratica*, essa mais associada a Monteverdi e sendo a base da monodia, era constituída, em primeiro lugar, pelo tratamento de dissonâncias, mas também pela predileção da perfeição melódica em detrimento da perfeição harmônica. Embora Vincenzo não tenha aplicado o termo *seconda pratica* no seu tratado, pela sua proposta inovadora de explorar as dissonâncias para fins de expressividade, ele pode ser considerado um codificador e profeta dela. Por causa da ampla aceitação da dissonância em si, Vincenzo Galilei claramente sintetizou a restauração do Barroco do feio e assimétrico como um valor estético positivo (PALISCA, 1956).

Em parte, Vincenzo, assim como alguns anos mais tarde Giulio Cesare Monteverdi (1607),<sup>512</sup> afirmou ter observado muitas das novidades registradas no seu tratado de contraponto

---

<sup>510</sup> *In the use of these [the dissonances] I have not sought that which Zarlino says practical musicians desire, namely that the dissonances blend in harmony with wonderful effects; but rather that the sense become satisfied with them, not because they harmonize, as I said, but because of the gentle mixture of the sweet and strong, which [...] affect our ears not unlike the way in which taste receives satisfaction from both sugar and vinegar. Apud PALISCA, 1956, p. 87.*

<sup>511</sup> Para uma descrição concisa deste processo nos tratados de contraponto de Vincenzo Galilei, cf. PALISCA, 1956.

<sup>512</sup> Giulio Cesare Monteverdi (1573-c. 1630), compositor e organista, irmão de Claudio Monteverdi. Giulio Cesare defendeu o irmão na *Dichiaratione della lettera* no fim da edição de *Scherzi musicali* (1607) de Claudio, na disputa deste com Giovanni Maria Artusi a respeito das novidades da *seconda pratica* em relação à *prima pratica*.

em obras de seus contemporâneos,<sup>513</sup> entre eles dois compositores violinistas associados à composição das primeiras músicas para conjuntos instrumentais: Marco Ingegneri e Gioseffo Guami.<sup>514</sup>

Deduzimos que a *seconda pratica* – que vem a ser identificada com o desenvolvimento da monodia que por sua vez caracterizará o início do chamado período barroco a partir da virada para o século XVII – é resultado de uma construção de muitos autores durante boa parte do século XVI, de fundamento humanista, que visa fazer com que o conteúdo do texto seja apoiado pelos meios idiossincráticos da música; e um dos principais recursos para tal era incluir a dissonância como imitação ou representação daquilo que não é belo, não é desprezível ou singelo, mas aquilo que é feio, incômodo e doloroso. Qualquer arte que deixa estes aspectos de fora é incapaz de plenamente representar a realidade. Daí a importância de restringir elementos que possam obscurecer e enevoar os esforços para tal.

Antecipando um pouco características do Barroco ao referir-se ao contínuo, vale citar a descrição de Imogene Horsley (1963) que representa, ao nosso ver, uma síntese daquilo que acima foi exposto:

O contínuo, ao oferecer definição harmônica à melodia, intensificou as possibilidades de dissonâncias expressivas, e alguns dos *effetti*<sup>515</sup> – ornamentos curtos que enfatizavam pontos melódicos e textuais significativos – eram de caráter dissonantes, adiando a chegada da nota do acorde na melodia. Dissonâncias também podiam ser usadas sem inconveniência em qualquer parte da diminuição, contanto que a linha geral fosse dominada por notas do acorde e as fora do acorde fossem aproximadas ou deixadas por grau conjunto. Mas as diminuições eram usadas muito menos livremente na monodia. O papel delas foi definido por Caccini em *Le Nuove musiche*. Os *effetti* tinham a incumbência da expressão. As diminuições eram concentradas nas cadências e nas repetições variadas, e lá onde podiam ornamentar a linha e dar espaço para virtuosidade sem interferir na projeção do texto.<sup>516</sup>

---

<sup>513</sup> São mencionados por Giulio Monteverdi: Cipriano de Rore, Luca Marenzio (c.1553-1599), Giaches de Wert (1535-1596), Luzzasco Luzzaschi (c.1545-1607), Giacompo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini; mencionados por V. Galilei: de Rore, Josquin des Prez, Adrian Willaert, Giovanni Palestrina (c.1524-1594), Orlando di Lasso entre outros.

<sup>514</sup> Gioseffo Guami (1542-1611), compositor, organista, violinista e cantor; atuante em Veneza e outras cidades no norte da Itália, além da Alemanha.

<sup>515</sup> Outro termo para *gratie*.

<sup>516</sup> *The continuo, by giving harmonic definition to the melody, intensified the possibilities of expressive dissonances, and certain of the effetti – short ornaments which emphasized significant melodic and textual points – were dissonant in character, delaying the arrival of the chord tone in the melody. Dissonance could also be used without inconvenience in any part of a diminution, so long as the line as a whole was dominated by chord tones and the non-chord tones were at least approached or left by step. But the diminutions were used much less freely in monody. Their role was defined by Caccini in Le nuove musiche. The effetti carried the burden of expression. Diminutions were concentrated at the cadences and in varied repetitions, and where they could ornament the line and give vent to virtuosity without interfering with the projection of the text.* HORSLEY, Imogene. The Diminutions in Composition and the Theory of Composition. *Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 2/3, p. 124-153, abr.-sep., 1963, 136.

Bruce Dickey (2007) corrobora a noção do uso das *gratie* como recurso expressivo ao afirmar que:

[...] muitos dos *accenti* criam dissonâncias em tempos fortes ao prolongar uma nota para dentro da mudança de harmonia [...]. Tais diminuições não são mais projetadas simplesmente para agradar o ouvinte por meio de movimentos doces e rápidos da voz; elas fazem sua própria declaração dramática e retórica. Elas não apenas ornamentam o madrigal; elas assumem seu próprio caráter afetivo.<sup>517</sup>

A crescente importância dada às *gratie* evidentemente não significa, no entanto, a eliminação das diminuições na música do limiar do século XVII; até pelo contrário, elas foram paulatinamente incorporadas na própria escrita musical pelo compositor, permanecendo a aplicação das *gratie* predominantemente domínio dos intérpretes.

Concluindo, vale refletir brevemente sobre eventuais motivos retóricos para o rumo que tomou a prática da ornamentação a partir do final do século XVI, rumo este que vai exercer uma considerável influência sobre o caráter da música do século seguinte no também chamado *stile moderno*. Embora não tenhamos encontrado nenhuma referência explícita, por parte dos autores, a um tal suposto nexos, cremos ser possível apontar alguns traços dos preceitos retóricos constantes no tratado *Retórica a Herênio* e na obra de Cícero que possam ter influenciado o destino da ornamentação.

Na *Retórica a Herênio* é estabelecida uma quase equivalência entre ornamento e variedade: afirma-se que o orador pode “conferir distinção ao estilo [...] para torná-lo adornado, ornamentando-o com variedade.”<sup>518</sup> De fato, como já mencionado, certamente ornamentação cria variedade e contribui para evitar saciedade. No entanto, será que toda e qualquer variedade é capaz de mover os afetos, ou o faz com a mesma qualidade? Já foi demonstrado no subcapítulo 2.3.1.6 *Varietas* como Cícero recomenda variar o discurso de diversas maneiras para fins de eloquência. Em *Do orador* Cícero distingue entre *ornatus* intrínseco ou inerente e ornamentação aplicada, o primeiro sendo uma característica ou postura básica do discurso e a segunda a ornamentação propriamente dita; ele explica:

---

<sup>517</sup> [...] many of the *accenti* create dissonances on strong beats by holding onto a note into the change of harmony [...]. Such divisions are no longer intended simply to please the listener through the sweet and rapid movement of the voice; they make their own dramatic and rhetorical statement. They do not merely ornament the original madrigal; they assume their own affective character. DICKEY, Bruce. Ornamentation in Sixteenth-Century Music. In: KITE-POWELL, Jeffery. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007, p. 319.

<sup>518</sup> [...] confer distinction upon style [...] to render it ornate, embellishing it by variety. Apud LUKO, 2008, p. 106.

Desta feita, um discurso se embeleza, em primeiro lugar, como se fosse com uma espécie de aparência e espírito próprios; pois para que seja sério, agradável, erudito, generoso, admirável, polido, possuindo sentimento e paixão na medida certa, não é de apenas um membro mas estas qualidades são percebíveis em todo o corpo. Além disso, para que seja permeado com flores de palavras e pensamentos, estas não devem ser espalhadas igualmente por todo o discurso, mas de tal maneira separadas como se fossem dispostas algumas luzes no ornamento.<sup>519</sup>

Isto é, ao transferirmos este conceito à música entendemos que a obra do compositor já apresente em sua estrutura qualidades “possuindo sentimento e paixão na medida certa” deixando para o intérprete colocar luzes – *gratie* – aqui e acolá.

Cícero também trabalha com um princípio um tanto sofisticado: partindo de uma ideia de funcionalidade, ele afirma a respeito do *ornatus* inerente que aquilo que é necessário e útil é belo, ou mesmo que apenas aquilo que é necessário e útil é belo; beleza vem da utilidade. As características, tanto da natureza como do artefato, exigidas pela finalidade possuem maior dignidade (*dignitas*) e encanto (*venustas*).<sup>520</sup> Assim, Cícero afirma: “Mas no discurso assim como na maioria das coisas, a própria natureza extraordinariamente faz com que aquilo que em si mais contém de utilidades, do mesmo modo mais possui dignidade e muitas vezes beleza também.”<sup>521</sup> Cícero faz uma distinção entre aquilo que dá prazer de maneira fácil, mas também satura logo, e a qualidade das coisas que dão satisfação mais profunda e duradoura.<sup>522</sup> E fala de música: “Quão mais suaves e elegantes não são na música as modulações e vozinhas falsas do que as determinadas e severas! Das quais, porém, se frequentemente ocorrem, não apenas os austeros, mas até a multidão reclama.”<sup>523</sup> De fato, Cícero está afirmando que não é qualquer deleite considerado de qualidade. Fantham (1988, p. 279) comenta que por trás de sua afirmação encontra-se a suposição de que o discurso agrada pela riqueza de conteúdo e da variedade de tópicos seriamente tratados, e não pelo ornamento aplicado. Podemos associar esta ideia à diferenciação entre as diminuições superficiais ‘inúteis’ das quais os teóricos reclamam e

---

<sup>519</sup> *Ornatur igitur oratio genere primum et quasi colore quodam et suco suo; nam ut gravis, ut suavis, ut erudita sit, ut liberalis, ut admirabilis, ut polita, ut sensus, ut doloris habeat quantum opus sit, non est singulorum articulorum; in toto spectantur haec corpore. Vt porro conspersa sit quasi verborum sententiarumque floribus, id non debet esse fusum aequabiliter per omnem orationem, sed ita distinctum, ut sint quasi in ornatu disposita quaedam insignia et lumina.* CÍCERO, *De Oratore*, livro III, 96.

<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml#99>, acesso 18.06.2019.

<sup>520</sup> FANTHAM, 1988, p. 280.

<sup>521</sup> *Sed ut in plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata, sic in oratione, ut ea, quae maximam utilitatem in se continerent, plurimum eadem haberent vel dignitatis vel saepe etiam venustatis.* CÍCERO, *De Oratore*, livro III, 178. (<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml#99>), acesso 17.06.2019.

<sup>522</sup> Cf. final do subcap. 3.2.1.2 *Ornatus*.

<sup>523</sup> *Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae vocolae quam certae et severae! Quibus tamen non modo austeri, sed, si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamant.* CÍCERO, *De Oratore*, livro III, 98. (<https://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml#99>), acesso 17.06.2019.

advertem, e o uso das *gratie* que tem o consciente propósito ‘útil’ de dar suporte ao texto muitas vezes por meio de criação de dissonâncias. Menos quantidade e mais qualidade – isto é, uma ornamentação qualificada que cumpre o propósito de mover os afetos.

## 4 EFEITO E FOGO

### 4.1 SONATA, CANZONA, CAPPRICCIO, SINFONIA...

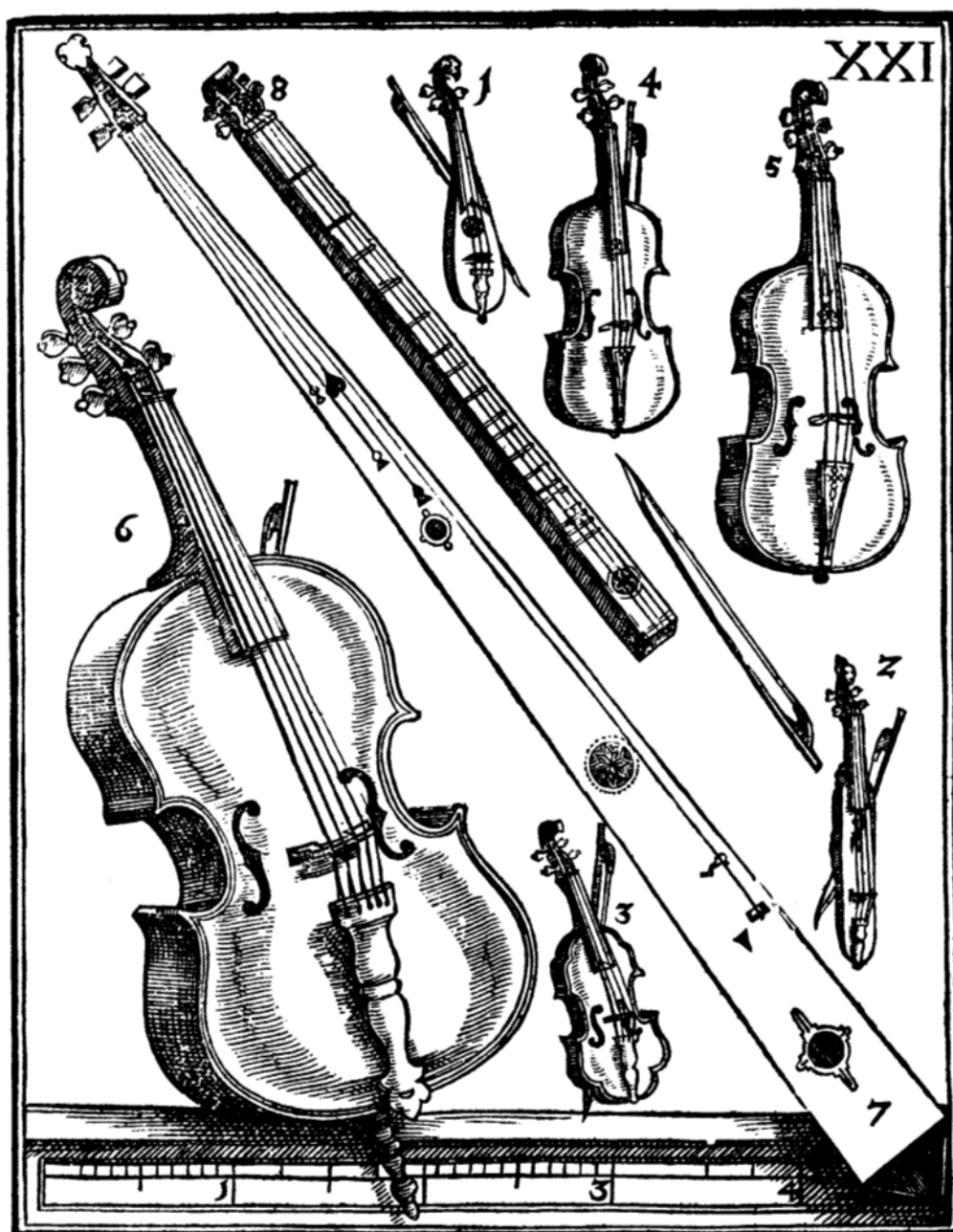
No início do século XVII a constituição física da família do violino já era bem estabelecida. Como podemos observar na fig. 10, extraída do tratado *Syntagma Musicum II* de Michael Praetorius<sup>524</sup> (1619), os traços do corpo, a voluta e os efes (desenhos 4, 5 e 6 da fig. 10) apresentam a aparência praticamente como a conhecemos hoje; outros elementos como o tamanho do espelho, o estandarte e o cavalete continuaram a se transformar num processo de adaptação às novas necessidades que as diversas condições foram impondo durante os séculos posteriores. É também a partir da virada do século que os violinos se consolidam como instrumentos acompanhadores nos novos gêneros vocais com títulos como *concerti (ecclesiastici)*, *sacri concerti*, *salmi concertati*, *sacrae symphoniae*, entre outros, e na ópera.

A prática de ornamentar a voz do *canto* de canzonas e outros gêneros vocais ou instrumentais como consta nos tratados de diminuição (por exemplo de Girolamo dalla Casa, Giovanni Bassano e Richardo Rognono) pode ser considerada base para as peças para violino solo – ou conjuntos instrumentais incluindo o violino – que florescem no novo século. Sob títulos variados como sonata, canzona, fantasia, sinfonia, *capriccio*, *ricercar* e *toccata*, publica-se uma grande quantidade de música destinada ao violino, a instrumentação podendo ser das mais variadas: *a1*, *a2*, *a3*, *a4*, *a5*, *a6* ou *a8* (o número indica a quantidade de vozes); o baixo contínuo, que ainda estava em desenvolvimento, de um jeito ou outro cada vez mais acompanhava estas formações; geralmente a voz do baixo não é incluída na contagem dos instrumentos, isto é, *a1* e *a2* etc. se refere apenas às vozes superiores. A nomenclatura das peças também é confusa, às vezes chamando as peças de ‘sonatas’ na capa e de ‘canzonas’ ou outros nomes dentro da coleção. O próprio caráter das peças, mesmo com designação diferente, pode ser difícil de distinguir.

---

<sup>524</sup> Michael Praetorius (1571-1621), compositor, organista e teórico musical alemão.





1. 2. Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher. 3. Discant-Geig ein Quart höher.  
4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de braccio. 7. Trompscheidt.  
8. Scheitholtz.

Figura 10 - Família do violino. Ilustração do tratado Syntagma Musicum II de Michael Praetorius (1619).<sup>525</sup>

<sup>525</sup> Nos. 1 e 2: *Pochette* ou violino do mestre de dança (afinado uma oitava acima); 3: violino *piccolo* (afinado uma quarta acima); 4: violino; 5: viola (tenor, maior que a viola de hoje); 6: violino baixo; 7: tromba marina; 8: *Scheitholtz* (precursor da cítara).

A este respeito é curiosa a definição da diferença entre sonata e canzona, dois dos termos mais usados, feita por Praetorius:

A ‘*sonata à sonando*’ é assim chamada porque, assim como as canzonas, não é executada com a voz humana, mas apenas com instrumentos. Existem casos muito belos deste gênero entre as canzonas e sinfonias de Giovanni Gabrieli e outros autores. Mas na minha opinião, esta é a diferença: que as sonatas são sérias e majestosas, compostas no estilo dos motetos, mas as canzonas passam rapidamente vivas e alegres com muitas notas pretas.<sup>526</sup>

No entanto, a tendência no século XVII é que as canzonas, como gênero mais antigo e de caráter mais conservador, eram escritas por organistas e *maestri di cappella* bem treinados no contraponto, e as sonatas, inspiradas no *stile moderno*, eram escritas pelos instrumentistas de conjuntos, que mais visavam o aspecto virtuosístico.<sup>527</sup>

Concomitante com o auge do estilo interpretativo, marcado pelas diminuições na última década do século XVI, nasce o novo estilo vocal declamatório, um acontecimento de grande impacto e transformação. Contribuíram significativamente para o seu desenvolvimento os membros da *Camerata Fiorentina* como Giovanni de’ Bardi<sup>528</sup>, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei e Giulio Caccini. Essa nova música, *stile moderno* ou *seconda pratica*, que almejava deleitar os sentidos e *muover l'affetto del'animo* tornou-se o principal meio de expressão vocal solo, de improvisação ornamental e exibição vocal virtuosística. A influência do canto – incluindo as incumbências expressivas a ele atribuído – é fortemente presente nas primeiras obras escritas para violino(s) e outros instrumentos a partir da primeira década do século XVII. O conceito de *sprezzatura* acima descrito, geralmente associado ao canto, era um aspecto que também tinha validade na interpretação instrumental. Na realidade, tão importante quanto o virtuosismo era exhibir graça, e para tal era importante saber aplicar a quantidade e a qualidade – ou tipo – de ornamento adequada conforme o caráter da música.

Rememorando a cautela recomendada a respeito do uso de ornamentação – pois ela persiste no novo século – registramos que em *Il vero modo di diminuir*, 1584, Girolamo dalla

---

<sup>526</sup> *Sonata à sonando, wird so genennet / daß es nicht mit Menschen Stimmen / sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonnen, musicirt wird; Derer Art gar schöne in Ioh. Gabrielis und anderen Autoren Canzonibus und Symphoniiis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; Daß die Sonaten gar gravitetisch und præchtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonnen aber mit vielen schwarzen Notten frisch / frölich unnd geschwinde hindurch passiren.* PRAETORIUS, 1619, p. 24.

<sup>527</sup> BARNETT, Gregory. Form and gesture: canzona, sonata and concerto. In: CARTER, T.; BUTT, J. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 479-532.

<sup>528</sup> Giovanni de’ Bardi (1534-1612), conde de Vernio, crítico literário, escritor e compositor. Patrono e anfitrião da *Camerata Fiorentina*.

Casa já advertia que ‘das diminuições tinha que usar poucas, mas as aplicar bem, cuidar do som e imitar o mais possível a voz humana.’ Do mesmo modo, Zenobi após estabelecer a necessidade das ornamentações, avisava: “[...], mas se não o fizer com arte, com graça e com sensatez, se torna entediante de ouvir, duro de digerir e repugnante de suportar.” A preocupação com excessos de liberdade continua no século XVII e notamos que os próprios teóricos responsáveis pela elaboração dos fundamentos da *seconda pratica*, que definem muitas características da nova música, também viam na licenciosidade um perigo. Assim, Giovanni de’ Bardi por volta de 1590 escreve:

[...] tenha em mente que a função mais nobre que um cantor pode executar é dar a expressão adequada e exata à canzone como escrita pelo compositor, não imitando aqueles que visam ser considerados espertos (uma pretensão ridícula) e que assim estragam o madrigal com as suas mal organizadas diminuições de modo que o próprio compositor não o reconheceria como sua criação.<sup>529</sup>

E por influência de Bardi, Caccini, que foi decisivo na elaboração prática do *stile moderno*, no prefácio de *Le nuove musiche* justifica a invenção do novo estilo de cantar por ele ter ouvido as suas músicas antigas sendo dilaceradas e estragadas por ‘longos giros da voz’, enquanto tinham sido criadas justamente para fugir daquela maneira antiga de diminuir, mais apropriada para instrumentos de sopro e cordas do que para vozes. Caccini também se queixa do uso indiferente, inadequado, de crescendos e diminuendos, assim como de *esclamazioni*, *trilli e gruppi*. Para mudar este estado das coisas, ele afirma:

Visto portanto, como eu digo, que tais músicas e músicos não davam outro deleite além daquele que a harmonia podia dar ao ouvido apenas, pois estes não conseguiam mover o intelecto sem entender as palavras, me veio a ideia de introduzir uma espécie de música por meio da qual se podia quase que falar por meio de harmonia, usando nessa (como outras vezes tenho dito) uma certa *sprezzatura* nobre de canto, passando às vezes por algumas dissonâncias, mantendo, porém, a nota do baixo; exceto quando

---

<sup>529</sup> [...] you will bear in mind that the noblest function a singer can perform is that of giving proper and exact expression to the canzone as set down by the composer, not imitating those who aim only at being thought clever (a ridiculous pretension) and who so spoil a madrigal with their ill-ordered passages that even the composer himself would not recognize it as his creation. Apud COLLINS, Timothy A. "Reactions against the Virtuoso." *Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32, no. 2, p. 137-152, dez., 2001, p. 143.

eu a queria usar da maneira comum com as partes do meio tocadas por instrumentos para expressar algum afeto<sup>530</sup> já que estas não servem para outra coisa.<sup>531</sup>

Vemos aqui quase um manifesto da monodia e do *stile moderno* que então servirá como fundamento para os novos gêneros instrumentais, além, obviamente, daqueles vocais. Segundo Fortune (1953), um protótipo da monodia já vinha sendo praticado na segunda metade do século XVI por meio da praxe cada vez mais intensa do canto solo nas cortes do Norte da Itália, como as de Florença e Ferrara. Os madrigais se tornaram menos uniformes e mais dramáticos com a voz do soprano ficando mais destacada e o resto das vozes sendo assumido por instrumentos em forma de acompanhamento. Entretanto, com a publicação de *Le nuove musiche* de Caccini, o princípio monódico ganha força como estilo de composição; em termos quantitativos imediatos, isto se observará principalmente em inúmeras publicações de canções para voz solo que depois levariam à criação do gênero da cantata. É, porém, na aplicação da monodia no novo gênero da ópera e nos novos gêneros instrumentais, principalmente nas sonatas para um ou mais instrumentos, que a monodia representa sua considerável importância de transformação histórica.

Um dos primeiros compositores a publicar uma sonata para um violino e mais um instrumento foi Giovanni Paolo Cima.<sup>532</sup> Ele também, junto com Lodovico da Viadana,<sup>533</sup> esteve entre os primeiros a se utilizar do baixo contínuo em obras impressas. Os exemplos 9 e 10 são as primeiras páginas, respectivamente, do *concerto*<sup>534</sup> *Adiuro vos, filiae Hierusalem a voce sola* – portanto *a1* – para canto solo, e a *Sonata per Violino & Violone* – *a2* – da coleção *Concerti ecclesiastici*, 1610 de Cima. A coleção contém 45 peças vocais *a1*, *a2*, *a3*, *a4*, *a5* e *a8*, e, como uma espécie de adendo, apresenta seis peças instrumentais (duas são do seu irmão

---

<sup>530</sup> Eventualmente significa aplicar alguma *gratie*.

<sup>531</sup> *Veduto adunque, si com'io dico che tali musiche, e musici non dauano altro diletto fuori di quello, che poteua l'armonia dare all'udito solo, poi che non poteuano esse muouere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi vene pensiero introdurre vna sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia fauellare, vsando in eſsa (come altre volte ho detto) vna certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne voleua seruire all'vso comune, cō le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro; [...]. CACCINI, 1602, Ai lettori.*

<sup>532</sup> Giovanni Paolo Cima (c. 1570-1630), compositor e organista ativo em Milão.

<sup>533</sup> Lodovico da Viadana (c. 1560-1627), compositor e *maestro di cappella*, ativo em várias cidades no Norte da Itália, como Mântua, Pádua, Cremona, Bologna e Roma. Autor da coleção *Cento concerti ecclesiastici*, Veneza, 1602, cujo prefácio *A' benigni lettori* é considerado a primeira instrução aprofundada na arte de realização de baixo contínuo.

<sup>534</sup> Nesta época o termo *concerto* se referia a peças vocais com ou sem acompanhamento de instrumentos, podendo estes ser baixo contínuo ou não. O termo *concertare*, de origem latina, na Itália ainda significava 'harmonizar', 'concordar' ou 'juntar-se'. Mais tarde prevalece a outra acepção da palavra 'competir' ou 'disputar' que conhecemos mais tarde no século XVII em conexão com o gênero concerto para solista(s) e orquestra.

Giovanni Andrea) no final. O fato de as peças instrumentais ‘pegarem carona’ na publicação das vocais – prática que, aliás, tornar-se-á comum nos anos seguintes – já pode ser considerado um indício da proximidade de concepção e, por que não, igualmente um sinal de atribuição de certa equivalência quanto ao valor artístico. Podemos ainda conjecturar que tenha sido uma estratégia mercadológica: a popularidade das canções no *stile moderno* garantiriam a venda da publicação, e as peças instrumentais – no mesmo estilo – teriam uma ajuda na divulgação, uma vez que se tratava de uma novidade maior ainda.



Exemplo 9 - Primeiras páginas do primeiro *Concerto Adiuvo vos, filiae Hierusalem* para canto (soprano) solo da coleção *Concerti ecclesiastici*, 1610 de Giovanni Paolo Cima.

Ao comparar as duas peças, notamos que elas se iniciam de modo bastante parecido, começando com as mesmas notas e no mesmo ritmo apesar da notação diferente. A sonata para violino apresenta mais movimentação rápida com escalas e saltos, enquanto o canto do *concerto* tende a movimentos mais lentos efetuados em graus conjuntos.



Sonata per Violino & Violone.

Exemplo 10 - Primeiras páginas da *Sonata per Violino & Violone* da coleção *Concerti ecclesiastici*, 1610 de Giovanni Paolo Cima.

Estas diferenças de caráter estão de acordo com a distinção entre ornamentação vocal e instrumental identificável em alguns tratados no final do século XVI como na obra de Bassano.<sup>535</sup> Grosso modo, as diminuições para os cantores contêm menos semicolcheias, saltos e síncopes do que as instrumentais. Mas se compararmos o madrigal de de Rore (ex. 2, pag. 156) com o *concerto* de Cima (ex. 9) já percebemos neste uma escrita mais florida, sinal claro de incorporação de fórmulas de diminuição na elaboração da composição; o mesmo vale – e mais ainda – se compararmos a canzona de Maschera (ex. 3, pag. 160) com a sonata para violino

<sup>535</sup> No tratado de diminuição *Ricercare, passaggi et cadentie*, 1585 e na coleção *Motetti, madrigali et canzone francese*, 1591 com diminuições tanto para canto como instrumento (DICKY, 2007, p. 311).

e violone (ex. 10), cujas escalas ascendentes e descendentes lembram a página extraída de *Passaggi per potersi essercitare* de Richardo Rognono (ex. 7, pag. 163). Um dado de ordem prática, mas sintomático, é a diferença de extensão, a voz oscila entre dó<sup>3</sup> e mi<sup>4</sup>, enquanto o violino fica entre dó#<sup>3</sup> e lá<sup>4</sup>.

Outra diferença entre as duas obras pode ser observada no papel dos dois baixos. A peça vocal dispõe de uma voz solo e um baixo com a função de fundamento, frequentemente ficando parado enquanto o canto se movimenta; porém em certos momentos o canto para, e em um destes casos o baixo assume o comando fazendo uma ponte por meio de cromatismos quase que ‘modulando’ (comp. 20-21). No início da parte ternária o baixo novamente toma a iniciativa, em seguida sendo imitado pelo canto; o mesmo ocorre quando a peça volta ao quaternário na última linha. Por outro lado, na sonata percebemos uma voz de baixo que se equipara à do violino, onde as duas vozes vão apresentando material temático que em seguida é imitado na outra voz. Digamos que existe uma ligeira tendência – nos 78 compassos dos quais a peça se compõe – de o baixo permanecer mais vezes com notas longas, isto é, mínimas e semibreves, enquanto o violino tem escalas e figuras (cerca de 30 comp.); o contrário ocorre em cerca de 20 compassos. Em compensação, no meio da peça, o baixo tem um solo de seis compassos com o violino em espera.<sup>536</sup> Destarte, apesar de alguma semelhança em relação à música vocal, podemos notar que a música instrumental no século XVII, com instrumentação definida, nasce com uma certa diferenciação, embora ainda não possamos falar de uma escrita propriamente idiomática. A definição instrumental ainda não é sempre exclusiva, pois mesmo na coleção de Cima encontramos indicação como ‘para corneto ou violino’ (*per Cornetto ouero Violino*), mas a frase ‘para todo tipo de instrumento’ (*per ogni sorte di strumento*), adicionada ao título das peças, a partir deste momento vai se tornando cada vez mais rara.

O posfácio ‘O autor aos leitores benignos’ (*L’avatore alli benigni lettori*) dos *Concerti ecclesiastici* de Cima aborda dois temas cruciais. Um deles trata da regulamentação de uma prática centenária e tradicionalíssima, a ornamentação; e o outro visa dar rumo para a utilização de uma novidade, o baixo contínuo:

Peço-lhes, gentilíssimos senhores, que para o vosso deleite queiram cantar estes meus *concertini* (que seja dito, apenas para a minha satisfação, não porque pretendo ensinar nada a ninguém) me façam o favor de cantá-los como estão, com aquele afeto maior possível. No entanto, se os cantores hábeis gostarem de adicionar algo, por gentileza, o façam somente com *accenti* e *trilli*. Me agradaria também se os valentes organistas

---

<sup>536</sup> Para ver as obras completas, cf. CIMA, 1610.

quando tocarem estes meus [*concerti*] (apenas com o baixo e soprano) os acompanharem com as partes do meio com a maior diligência possível, pois os acompanhamentos bem feitos tornam o canto gracioso. E ao descobrirem passagens licenciosas, **observem as palavras ou o afeto da música**, pois encontrarão tudo feito com são juízo. Ainda que na partitura em muitos lugares já tenham as *gratie* como constam nas partes, as tenho colocado para que vejam o estilo, além de ser de muita ajuda para os cantores às vezes tocarem o ornamento. Mas normalmente acharia bom tocar somente o acorde, confiando-me, porém, inteiramente ao vosso perfeitíssimo juízo [dos organistas] [...]. Vivam felizes. (Grifo nosso).<sup>537</sup>

Cima repete o aviso, já costumeiro, da limitação da aplicação de ornamentos, afinal muitos já foram por ele incluídos ou assimilados na própria estrutura da música,<sup>538</sup> mas a sua recomendação ao continuísta em seguida é de suma importância. A própria terminologia deste novo recurso composicional não está plenamente estabelecida, sendo que somente duas das mais que 50 peças da coleção apresentam o baixo como tendo a função específica de contínuo – e quiçá não por acaso as duas são instrumentais. Trata-se da *Sonata a 4* para violino, corneto, violone e trombone de Giovanni Andrea, cujo baixo recebe a denominação precisamente *basso continuo*, e de Giovanni Paolo a *Sonata a 4* onde o baixo é denominado *basso principale*. Curiosamente, nesta última peça, que se encontra no meio das instrumentais, a instrumentação é *canto, alto, tenore e basso*, ou seja, *per ogni sorte d'istrumento....* Quase a metade do tempo os dois baixos – o dos solos e o contínuo – seguem em uníssono ou oitavados.<sup>539</sup>

Mas voltemos ao comentário de Cima sobre o papel do organista ao realizar o baixo contínuo. Consideramos significativa a recomendação que eles “[...] acompanhem [as vozes] com as partes do meio com a maior diligência possível [...]” e “[...] ao descobrirem passagens

---

<sup>537</sup> PREGOVI *Gentilissimi Signori, che per vostro diletto vorrete cantare questi miei Concertini, (il che sia detto solo per mia fodisfattione, non perch'io pretenda d'insegnare ad alcuno) mi facciate gratia di cantarli come stanno, con quello maggiore affetto, che sia possibile. Et se pure alli leggiadri cantanti piacesse d'accrescerli qualche cosa; per cortesia lo faccino solo ne gli accenti, e trilli. Mi favoriranno anco li valenti Organisti quando sonaranno questi miei (solo con Basso, & Soprano) accompagnarli con le parti de mezo con quella maggior diligenza che sia possibile, perche gli accompagnamenti grati fan grato il Canto. Et scuoprendo passi alquanto licentiosi, cōsiderino le parole, ouero l'affetto della Musica, che troueranno esser fatta ogni cosa con sano giuditio. Et benche nel Partito in molti luoghi ci siano le gratie, come stanno nelle parti; L'hò fatto acciò si vegga lo stile; oltreche anco è di molto agiuto al Cantore suonargli taluolta l'ornamento. Ma per lo più giudicarei essere bene, toccare solo il fermo, rimettendomi però del tutto al perfettissimo giudicio loro, col quale stimando degna di luce questa opera mia, ne sia data ogni lode solo all'Altissima Maestà di Dio, liberalissimo Donatore di tutte le gratie. Viuete felici. CIMA, 1610, L'avtore alli benigni lettori.*

<sup>538</sup> A mesma recomendação havia feito Viadana no prefácio da coleção *Cento concerti ecclesiastici*, 1602: o primeiro conselho é “[...] que este tipo de *concerti* se deve cantar gentilmente com discrição e leveza, usando os *accenti* com razão e as diminuições com moderação no lugar certo; sobretudo não adicionando coisa alguma além daquilo que neles seja impresso”.

*Et prima, che questa sorte di Concerti deve cantarsi gentilmente con discrettione, & leggiadria, usando gli acenti con raggione, & Passaggi con misura, & a'suoi lochi; soura tutto non aggiungendo alcuna cosa piu di quello che in loro si ritroua stampato.* VIADANA, 1602 (*A'Benigni Lettori*).

<sup>539</sup> FRIGGI, Andrea (Ed.). GIOVANNI PAOLO CIMA. *Concerti ecclesiastici*. Milão, 2004, p. vi.



licenciosas, observem as palavras ou o afeto da música, pois encontrarão tudo feito com são juízo”, ou seja, bem pensado pelo autor. Cima propõe que o acompanhamento de acordes seja feito em concordância com o conteúdo do texto ou o caráter afetivo da melodia, o que, obviamente, significa não apenas ‘preencher’ o espaço entre o canto e o baixo de modo leviano, mas usar os recursos da harmonia para o efeito de *decorum* – isto é, a forma adaptada ao conteúdo ou compatibilidade entre *res* e *verba*.<sup>540</sup> Pois, eis que a característica por excelência da música barroca – o baixo contínuo – já nasce, se não com o objetivo, então com a incumbência, ele também, de ser expressivo.

#### 4.1.1 Características e consequências

Segundo Collins (2004), as sonatas de Cima e de outros compositores de obras para violino<sup>541</sup> do início do século XVII como Salomone Rossi,<sup>542</sup> Biagio Marini e Dario Castello<sup>543</sup> revelam uma integração direta de recursos afetivos e retóricos que definiram o novo estilo vocal, como expressão melódica e harmônica de afetos, ritmos adaptados da fala e efeitos cromáticos. Descrevendo estas obras, Collins comenta:

Cada uma dessas peças apresenta evidências formais de que foram concebidas e escritas de uma maneira afetiva de acordo com a nova estética do *stile moderno*: certos contornos melódicos e articulações rítmicas evocando acentuações e inflexões da declamação natural do discurso; figurações retóricas e fraseado; ornamentação orgânica modesta (*accenti* e *trilli*) indicando a sutil e graciosa arte da *sprezzatura*; uso afetivo de dissonâncias; e outras marcas da música vocal da *seconda prattica*. Que estes elementos tinham se tornado parte do vocabulário musical do instrumentista no final da primeira década do século XVII é claramente indicativo da assimilação gradual deles, ou pela prática direta ou emulação, durante a década anterior ou mesmo antes. A impregnação deles na nascente escrita instrumental na década de 1610 mostrar-se-á influente no refinamento de um gênero instrumental novo da próxima

---

<sup>540</sup> Curiosamente, este entendimento não é observado nas instruções de baixo contínuo de Viadana 1602, publicadas oito anos antes, tampouco no importante tratado *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, 1607 de Agostino Agazzari (1578-1640). O motivo pode ser que se passaram alguns anos de aplicação prática do baixo contínuo e a possibilidade deste uso retórico só daí tenha ocorrido a Cima.

<sup>541</sup> Nas primeiras décadas do século XVII, as obras que incluem o violino como destinação geralmente são para conjuntos maiores, para 2 ou mais instrumentos além do baixo, mas já desde o início tem exemplos de *Violino Solo* (cf. ex. 11). Ainda encontramos na capa *per Violino, o corneto* mas no início da peça impressa em cima do pentagrama – por exemplo no caso de FONTANA, 1641 – consta *Sonata prima Violino Solo*. É também o caso de MARINI, 1617.

<sup>542</sup> Salomone Rossi (c. 1570-1630), compositor e violinista de origem judaica, ativo na corte de Mântua.

<sup>543</sup> Dario Castello (1602-1631), compositor e violinista de Veneza. Publicou as *Sonate Concertate in stil moderno* em 1621. Trabalhou como *sonador di violin* na catedral São Marcos sob Claudio Monteverdi e tocava instrumentos de sopro também.

geração que era concebido de uma maneira afetiva e expressiva, puramente gestual (abstrata) de conteúdo e expressão e inteiramente idiomática aos instrumentos.<sup>544</sup>

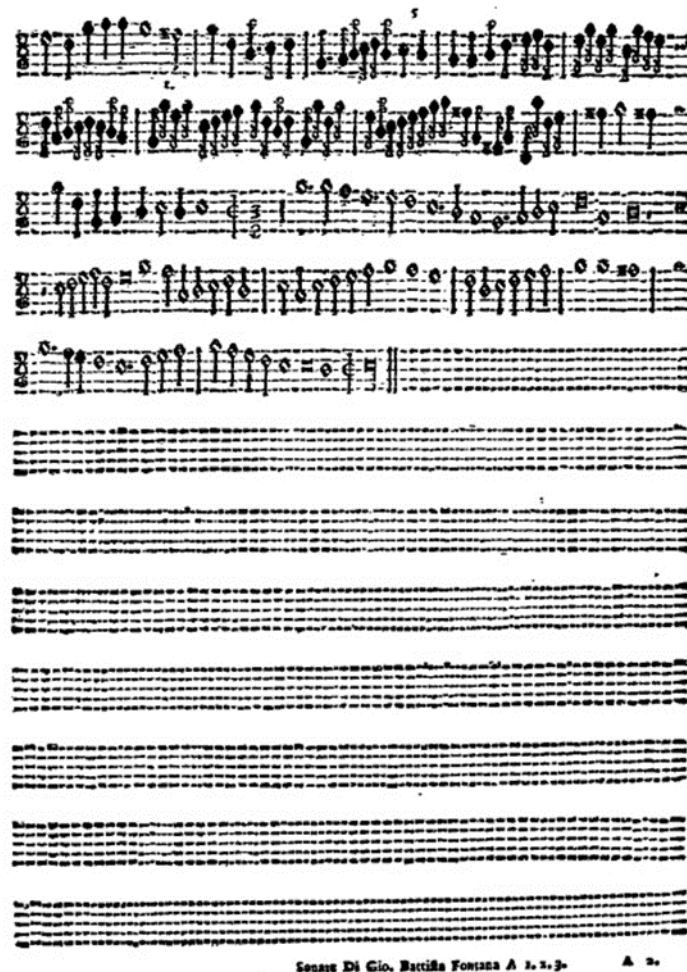
O que caracteriza os recursos aqui descritos, assimilados pelos instrumentos da música vocal, é a diversidade composicional criada para a música dar conta do apoio ao conteúdo semântico do texto. E, afinal, de que maneira poderíamos observar o conceito de *varietas*, em todos os seus aspectos considerados durante o século XVI, manifestado na nova música instrumental na qual os violinos tiveram papel de destaque?

De certo modo, o princípio de *varietas* na sua interpretação como variedade, diversidade, multiplicidade – e até de inconsistência – parece estar na própria estrutura e essência da nova música do século XVII. O *stile moderno* ou *stile nuovo* instrumental se caracteriza por uma estrutura bastante seccionada onde as sucessivas partes formam contrastes entre lentas e rápidas, e binárias e ternárias. O ex. 11 mostra a primeira página da primeira sonata para violino da coleção *Sonate a 1. 2. 3. per il Violino, o Corneto...* de Giovanni Battista Fontana escrita na década de 1620.<sup>545</sup> Notamos claramente as diversas seções alternando entre movimentos rápidos de semicolcheias e trechos mais lentos; também são claras as várias mudanças entre  $\text{♩}$  e 3/2; no primeiro compasso da oitava linha temos um *grosso* na cadência.

---

<sup>544</sup> Each of these pieces displays outward evidence of having been consciously conceived of and written in an affective manner in accordance with the new aesthetic of the *stile moderno*: certain melodic contours and rhythmic articulations evocative of the accentuations and inflections of natural speech declamation; rhetorical figurations and phrasing; modest organic ornamentation (accenti and trilli) indicative of the subtle and graceful art of sprezzatura; affective use of dissonance; and other hallmarks of *seconda prattica* vocal music. That these elements had become, by the end of the first decade of the seventeenth century, a part of the instrumentalist's musical vocabulary is clearly indicative of their gradual assimilation, either through direct usage or emulation, throughout the previous decade or even earlier. Their permeation into the nascent instrumental writing of the 1610s would prove to be influential in the next generation's refinement of a new instrumental genre that was conceived of in an affective and expressive manner, purely gestural (abstract) in content and expression and wholly idiomatic to instruments. COLLINS, Timothy A. *Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental Performance in the Age of Monody* (Ca. 1580-Ca. 1610). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 35, no. 1, p. 47-62, junho, 2004, p. 60-61.

<sup>545</sup> Giovanni Battista Fontana (1589-1630), compositor e violinista de Brescia. Trabalhou em Roma, Veneza e Pádua. Autor da coleção *Sonate a 1.2.3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento*, publicada em 1641, mas escrita na década de 1620.



Exemplo 11 - Parte de violino da primeira sonata para violino solo da coleção *Sonate a 1. 2. 3. per il Violino, o Corneto...* de Giovanni Battista Fontana, 1641.

O propósito destas mudanças contínuas é criar contrastes de variados afetos ou diversidade de conteúdo emocional; outros meios para tal são mudanças de *tactus* e tratamento harmônico variável por meio de uso diferenciado de nível e frequência de dissonâncias; também são típicos gestos cadenciais extensos, cheios de suspensões e movimentos de engano do baixo. Momentos especialmente carregados emocionalmente, às vezes marcados nas partes com *affetto* ou *affetti* ou evidenciados pela marcação *adagio*, tornam-se frequentes nas obras instrumentais. Estas partes são caracterizadas, dependendo do compositor, por harmonias mais ríspidas, mas também podem apresentar progressões harmônicas acentuadamente brandas, além de contornos melódicos inusitados e afrouxamento do rigor imitativo. Vemos como característica um esforço consciente por parte dos autores de criar um jogo musical – sem o mando de um texto – de tensão e relaxamento, recurso este eficiente para *muovere l'affetto*.

A direção que toma a música neste momento – uma quase guinada, ainda que não inteiramente repentina e surpreendente – representa uma novidade no âmbito da música

instrumental inspirada nas conquistas expressivas alcançadas ao longo do caminho em direção à *seconda pratica*. Os recursos instrumentais usados para dar suporte ao texto acabam, por assim dizer, quase que eclipsando a semântica, e os instrumentos tomam para si os efeitos que, uma vez desenvolvidos, dispensam o texto; a música com seus recursos próprios comove o ouvinte. Franco Piperno (1990) enxerga no título da coleção instrumental *Affetti musicali*, 1617 de Biagio Marini quase que uma reivindicação dos instrumentos aos mesmos poderes afetivos que possui a voz, e comenta:

A sua música instrumental [implica] o mesmo poder afetivo que a música vocal contemporânea. Se para a cultura do Barroco ‘o propósito [da música] é deleitar, e mover vários afetos dentro de nós’ (Descartes), a ‘reivindicação’ de Marini tem como propósito primário estabelecer que a música instrumental seja parte legítima, no mesmo nível estético em relação aos outros gêneros, da *ars musica* do seu tempo.<sup>546</sup>

E mais detalhadamente Piperno descreve o *stile moderno* pelo exemplo da música de Marini:

De fato, se existe um princípio ordenador nos *Affetti musicali* [de Marini] paradoxalmente é encontrado na desordem aparente da coleção, na busca cuidadosa por variedade e diversidade nos elementos de estilo e forma, tempo e dinâmicas, expressividade e timbre, que são apresentados e organizados de acordo com o princípio de contraste e variação, para que a atenção do público seja continuamente atraída e renovada. Variedade, diversidade e contraste regem [...] a estratégia composicional de períodos musicais, frases e palavras do discurso musical: essa é a estética do ‘concerto’ que os *Affetti musicali* de Marini compartilham – como princípio orientador e critério organizacional – com toda a música instrumental do século XVII, e é, além do mais, na minha opinião, a única definição capaz de nos retornar sua multiplicidade de interpretações, estruturas, usos e afinidades musicais.<sup>547</sup>

---

<sup>546</sup> His instrumental music [entails] the same affective power as contemporaneous vocal music. If for the culture of the Baroque the ‘purpose [of music] is to delight, and to move various affects within us’ (Descartes), Marini’s ‘vindication’ has as its primary purpose to establish that instrumental music is legitimately a part, on equal aesthetic footing with regards to other genres, of the *ars musica* of his time. Apud DELL’ANTONIO, 1997, p. 266.

<sup>547</sup> In fact, if there exists an ordering principle in [Marini’s] *Affetti musicali*, it is paradoxically to be found in the apparent disorder of the collection, in the careful search for variety and diversity in elements of style and form, tempo and dynamics, expressive and timbre-related, which are presented and organized according to the principle of contrast and variation, so that the attention of the consumer might be continuously drawn and renewed. Variety, diversity and contrast rule [...] the compositional strategy of musical phrases, sentences, and words of the musical discourse: this is the aesthetic of the ‘concerto’ that Marini’s *Affetti musicali* share, as guiding principle and organizing criterion, with all the seventeenth-century instrumental music, and is furthermore, in my opinion, the only definition which is likely to return to us its multiplicity of interpretations, structures, uses, and musical affinities. Apud DELL’ANTONIO, 1997, p. 274.

Seria difícil apontar uma ligação direta entre o princípio retórico de *varietas* como descrito no subcap. 2.3.1.6 e a característica estrutural das peças instrumentais ora florescendo, porém mais uma vez, apostamos na hipótese de que haja um nexos. Como já mencionado (subcap. 2.2), Cícero era cauteloso a respeito das emoções e as considerava perturbações e causadoras de aflição e sofrimento e, portanto, deveriam ser antes eliminadas do que despertadas e comunicadas. Uma vez liberados e estimulados os afetos, como foram no fim da Renascença, as artes, assim como a sociedade como um todo, foram influenciadas por suas principais propriedades: diversidade, multiplicidade e uma tendência à inconstância.

Desta feita, o conceito de *varietas*, claramente perceptível na música, pode até ser visto como uma marca da própria cultura barroca. Assim, José Antonio Maravall (1975) estabelece como característica predominante do espírito do tempo barroco a ideia do movimento:

Toda uma série de conceitos que jogam em aspectos diferentes da cultura barroca se ligam a esse papel do movimento como princípio fundamental do mundo e dos homens: as noções de câmbio, mudança, variedade, ou de caducidade, restauração, ou de tempo, circunstância, ocasião etc., são derivações dele [movimento].<sup>548</sup>

Segundo Dell'Antonio (1997), o jogo de extremos é um ideal barroco onde tensão e violência de emoção são elementos comuns na literatura, na pintura, assim como na própria filosofia. E Maravall (1975) descreve o sentimento barroco sucintamente: “Mobilidade, mudança e inconstância: todas as coisas são móveis e passageiras; tudo escapa e muda; tudo se move, ascende ou descende, se transfere, rodopia. Não há elemento do qual se pode estar seguro de que um instante depois não tenha mudado de lugar ou não se tenha transformado.”<sup>549</sup> Certamente não é razoável supor que estas características da sociedade setecentista tenham sido causadas pelo conceito retórico de *varietas*, mas é possível que os fatores sociais, científicos e culturais que contribuíram para a formação destas características tenham provocado o interesse por ele quando das redescobertas dos tratados da Antiguidade. As artes como um reflexo do

---

<sup>548</sup> *Toda una serie de conceptos que juegan en diferentes aspectos de la cultura barroca se ligan a ese papel del movimiento como principio fundamental del mundo y de los hombres: las nociones de cambio, mudanza, variedad, o de caducidade, restauración, o de tiempo, circunstancia, ocasión, etc., son derivaciones de aquél.* MARAVALL, José Antonio. La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Editorial Ariel, 1975, p. 356-357.

<sup>549</sup> *Movilidad, cambio, inconstancia (sic!): todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, traslada, se arremolina. No hay elemento del que se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado.* MARAVALL, 1975, p. 367.

espírito do tempo então se apropriaram deste recurso percebendo-o como representativo do seu tempo.

Bartel (1997) descreve de maneira precisa o que muda no âmbito dos afetos da Renascença para o Barroco:

Apesar do papel afetivo da música permanecer fundamental tanto durante a Renascença como o Barroco, o espírito radiante do Barroco exigiu uma expressividade elevada. O equilíbrio na Renascença entre texto e música ficou perturbado tendo como resultado um maneirismo musical que exagerou o papel da expressão do texto para além dos limites do ideal artístico renascentista. Enquanto a Renascença buscou retratar uma visão equilibrada dos afetos, o Barroco queria estimular e mover o espírito humano aos extremos passionais. A música deveria ativamente criar os afetos pretendidos, não apenas refleti-los. As composições deveriam tanto retratar como estimular os afetos do ouvinte. Ao *affectus exprimere* da Renascença o Barroco adicionou *affectus movere*. Não era mais suficiente simplesmente apresentar os afetos objetivamente por meio da música: o ouvinte tinha que ser arrastado para dentro do drama da apresentação, ser ele mesmo afetado emocionalmente. O compositor barroco queria mover o ouvinte a um estado emocional elevado. Agora era o ouvinte, e não o texto, a tornar-se objeto do compositor.<sup>550</sup>

Teríamos na estrutura desta música nova um caso do conceito ciceroniano de ‘*ornatus* intrínseco e ornamentação aplicada’ abordado no fim do subcapítulo anterior? Aceitando que variedade em si é ornamento como é estabelecido no tratado *Retórica a Herênio*,<sup>551</sup> podemos raciocinar parafraseando Cícero: a obra musical – na sua estrutura e organização prática como consta ‘no papel’ – deve ter um espírito e uma aparência própria marcada por seriedade, erudição, beleza e paixão; a contribuição do intérprete é distribuir ‘flores e luzes’ por meio de ornamentos menores que valorizam a obra e a tornam melhor que a tinta preta no papel. Isto de

---

<sup>550</sup> Although the affective role of music remained fundamental throughout both the Renaissance and the Baroque eras, the exhilarated spirit of the Baroque called for a heightened expressiveness. The Renaissance balance between text and music was disturbed, resulting in a musical mannerism which exaggerated the role of text expression beyond the limits of the Renaissance artistic ideal. While the Renaissance sought to portray a balanced view of the affections, the Baroque wanted to arouse and move the human spirit to its passionate extremes. Music was actively to create the intended affections, not just passively reflect them. Compositions were to both portray and arouse the affections in the listener. To the Renaissance *affectus exprimere* the Baroque added *affectus movere*. It was no longer enough simply to present the affection objectively through the music: the listener was to be drawn into the drama of the presentation, to be emotionally affected himself. The Baroque composer wanted to move the listener to a heightened emotional state. It was now the listener and not the text that had become the object of the composition. BARTEL, 1997, p. 32.

<sup>551</sup> Cf. final do subcapítulo anterior.

fato é muito diferente de uma música de estrutura singela ornamentada a ponto de ser irreconhecível pelo compositor, como reclamavam alguns autores.<sup>552</sup>

Nestes primeiros momentos de concretização da equiparação – quase emancipação – dos instrumentos perante as vozes, convém refletir sobre algumas considerações já feitas por pensadores e teóricos em séculos anteriores que tenham contribuído para a instituição desta nova realidade. No subcap. 2.2 já foram expostos alguns conceitos sobre imitação em arte de Aristóteles que afirmava que “[...] melodias contém imitação de caráter, e ritmos contém representações de raiva e suavidade e também de coragem e temperança, e todos os seus opostos e as outras qualidades éticas, que mais exatamente correspondem às naturezas verdadeiras destas qualidades [...]”;<sup>553</sup> e Aristóteles fala de melodia e ritmo sem referência específica a uma fonte sonora, valendo a afirmação, portanto, igualmente para voz e instrumento. Zarlino (1558) explica de forma simples que, ao escrever uma música, a primeira coisa é simplesmente achar um tema ou sujeito, e comparando a um poeta que procura um tema sobre o qual elaborar o seu poema, sugere que o músico faça o mesmo; diz Zarlino:

[...] assim como o poeta que é movido por este fim que é servir e deleitar [...] há no seu poema como tema a história ou uma fábula, a qual ou tenha sido inventada por ele ou tomada de outro: ele o adorna e lustra de tal maneira com várias práticas que mais lhe agradam não deixando de lado nada que não seja digno e louvável para deleitar os ouvintes e que há de magnífico e maravilhoso. Assim para o músico, que também é movido pelo mesmo fim de servir e deleitar as almas dos ouvintes com os *accenti* musicais, existe o sujeito sobre o qual é fundada a sua cantilena que ele adorna com várias melodias e várias harmonias de modo que estende um prazer agradável aos ouvintes.<sup>554</sup>

Esta lição é de uma singeleza que revela um certo desprendimento de fatores externos à própria música e principalmente não condiciona a construção musical a um texto. De modo simples, o material musical – o som – é construído para deleitar e maravilhar o ouvinte. E isto

---

<sup>552</sup> Cf. Bardi: “[...] tenha em mente que a função mais nobre que um cantor pode executar é dar a expressão adequada e exata à canzone como escrita pelo compositor, não imitando aqueles que visam ser considerados espertos (uma pretensão ridícula) e que assim estragam o madrigal com as suas mal organizadas diminuições de modo que o próprio compositor não o reconheceria como sua criação.” (Trecho já acima citado).

<sup>553</sup> Cf. a citação mais completa no subcap. 2.2.

<sup>554</sup> [...] *si come il Poeta, il quale è mosso da questo fine, cioè di giouare, & di diletare [...] hà nel suo Poema per soggetto la Historia, ouero la Fauola, la quale, o sia stata ritrouata da lui, ouero se l'habbia pigliata da altrui: l'adorna, & polisse in tal maniera con varij costumi, come più gli aggrada, non lassando da parte alcuna cosa, che sia degna, & lodeuole, per diletter l'animo degli vdtori; che hà poi del magnifico, & marauiglioso; così il Musico, oltra che è mosso dallo istesso fine, cioè di giouare, & di diletare gli animi de gli ascoltanti con gli accenti harmonici, hà il Soggetto, sopra il quale è fondata la sua cantilena, laquale adorna con varie modulationi, & varie harmonie, di modo che porge grato piacere a gli ascoltanti.* ZARLINO, 1558, p. 171-172.

nos remete à nova realidade do século XVII quando a dependência dos instrumentos da palavra começa a ruir efetivamente.

Percebemos em uma surpreendente afirmação de Gratoso Uberti,<sup>555</sup> autor do tratado *Contrasto Musico* de 1630, um caso curioso de relativização da importância de se entender as palavras no canto; a declaração revela uma atenção focada no som do canto, e não no seu conteúdo semântico. Uberti declara:

Por tanto, não é o caso de repreensão, quando muitos cantam junto, que não se entenda precisamente as palavras, que são próprias da poesia; porque basta ouvir a melodia que é própria da música. [...] Quem quiser ouvir bem as palavras precisa ouvir alguém que fala ou que leia, porque esta voz é contínua; mas a voz do cantor se suspende, se varia, e ora é aguda, ora grave, ora veloz e ora lenta.<sup>556</sup>

A declaração deixa implícito que a música é apreciada por seus elementos meramente musicais: a voz é maleável e variada em altura e volume e é por este fato que comove. De certo modo parece uma premonição perante os acontecimentos que envolvem o futuro do canto: uma transformação que vai favorecer volume e extensão da voz às custas da articulação e inteligibilidade do texto, enfim, a voz imitando os instrumentos.

A ideia da capacidade do som em si comover as pessoas cada vez mais se fortaleceria. Galileo Galilei,<sup>557</sup> filho de Vincenzo, numa carta a um amigo pintor compara as capacidades da escultura e da pintura, respectivamente, de aproximar-se do objeto a ser retratado, e referindo-se à música instrumental tece uma teoria de imitação curiosíssima; diz Galileo:

[...] porque quanto mais longe os meios, com os quais se imita, são das coisas a serem imitadas, tanto mais maravilhosa é a imitação. Antigamente, era muito mais estimado aquele tipo de atores que apenas com movimentos e gestos sabiam recitar uma história ou uma fábula do que aqueles que com a viva voz a expressaram em tragédia ou comédia por usarem aqueles um meio muito diverso e um modo de representação totalmente diferente das ações representadas. Não admiraríamos um músico que, ao cantar e representar as queixas e as paixões de um amante, nos move a sentir compaixão por ele, muito mais do que se chorando o fizesse? E isso pelo fato de o canto não apenas ser um meio diverso, mas contrário a expressar as dores, e a lágrima e o pranto muito semelhantes. E muito mais o admiraríamos, se calado, com o instrumento somente, com dissonâncias e acentos musicais comoventes o fizesse, por

---

<sup>555</sup> Gratoso Uberti (c.1574-1650), jurista, escritor e amador da música.

<sup>556</sup> *Non è dunque cosa di riprensione, ancorché quando molti cantano insieme, non s'intendano precisamente le parole, che proprie sono della Poesia; perche basta di sentire la melodia, propria della Musica... [...] Quello, che vuole sentire bene le parole, bisogna, che ascolti uno, che parli, o che legga, perche voce all'hora è continua; ma la voce del Cantore si sospende, e si varia, & hora è acuta, hora grave, hora veloce, & hora tarda. Apud DELL'ANTONIO, 1997, p. 288.*

<sup>557</sup> Galileo Galilei (1564-1642), além de cientista, tocava alaúde e era ligado tanto à literatura como à pintura.



tratar-se de cordas inanimadas menos aptas a despertar os afetos ocultos na nossa alma do que a voz as narrando [as ações].<sup>558</sup>

A citação é nada menos que extraordinária uma vez que este pensamento só se tornará senso comum no início do século XIX, no Romantismo, quando finalmente o caráter abstrato do som será considerado uma vantagem em relação às palavras para expressar sentimentos sutis e inefáveis.

Mas mesmo já no período aqui focado encontramos indícios esporádicos de uma percepção e sensibilidade perspicaz perante experiências musicais sem canto e texto. Em 1656, Athanasius Kircher<sup>559</sup> fez o seguinte relato de uma apresentação que assistiu em Roma com os violinistas Salvatore Mazzella e Michelangelo Rossi acompanhados pelo alaudista Lelio Colista:

[...] eles começaram uma sinfonia executada por duas violas menores [i.e., violinos] e aquele alaúde que chamam de tiorba com tanta concórdia de harmonia e divisões inusitadas de intervalos insólitos, que apesar de ter estudado não pouca coisa excelente de música, posso confessar não me lembrar ainda de ter percebido algo semelhante; pois enquanto misturavam as sequências<sup>560</sup> diatônicas com as cromáticas e enarmônicas da melodia, é quase indizível o quanto comoviam o afeto da alma com a rara mistura daqueles gêneros. De fato, ao descenderem a oitava do agudo ao grave a deixaram paulatinamente mais lânguida, assim afetando a alma dos ouvintes com uma certa languidez; da mesma maneira, ao ascenderem, como se acordados de um certo sono profundo, não sei a que sublime altura os estimulavam; logo conduzindo o arco sutilmente, passando o arco sobre as cordas, pareciam ao mesmo tempo também agitar o espírito do coração saltitante, às vezes agitavam os afetos com indignação de murmúrios tristes para não sei o que de sombrio e triste, que te dirias ter assistido a uma cena trágica. Logo depois, mediante uma melodia meio triste, paulatinamente nos retiraram dos sons enfadonhos para cromatismos densos e intensos, cheios de alegria e júbilo com tanto ímpeto que por pouco não me derrubam com um furor louco. Logo, enquanto em imitação alternada ascenderam a uma tumultuosa expressão plena de violenta ferocidade incitavam o ânimo a conflito e luta, e finalmente após relaxar o ímpeto o conduziram a uma compaixão de doces afetos e a um amor divino e um desprezo pelo mundano, e com tanta graça e majestosa beleza que me convenceram

---

<sup>558</sup> [...] *perciocchè quanto più i mezzi, co'quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa. Era anticamente molto più stimata quella sorta d'istrioni che co'movimenti soli e co'cenni sapevano recitare una intera storia o favola, che quelli che con la viva voce l'esprimevano in tragedia o in commedia, per usar quelli un mezzo diversissimo et un modo di rappresentare in tutto differente dalle azioni rappresentate. Non ammireremmo noi un musico, il quale cantando e rappresentandoci le querele e le passioni d'un amante ci muovesse a compassionarlo, molto più che se piangendo ciò facesse? e questo, per essere il canto un mezzo non solo diverso, ma contrario ad esprimere i dolori, e la lagrime et il pianto similissimo. E molto più l'ammireremmo, se tacendo, col solo strumento, con crudezze et accenti patetici musicali, ciò facesse, per esser le inanimate corde meno atte a risvegliare gli affetti occulti dell'anima nostra, che la voce raccontandole.* GALILEI, Galileo. Carta de 29 de junho 1612 a Lodovico Cigoli. *Apud BONDS, Mark Evan. Absolute Music. The History of an Idea.* New York: Oxford University Press, 2014, p. 61.

<sup>559</sup> Athanasius Kircher (1602-1680), polímata jesuíta alemão, que viveu a maior parte da vida em Roma.

<sup>560</sup> Kircher usa a palavra greco-latina *teretismata* cujo significado original é 'gorjeio' ou 'chilreio' de pássaros; no contexto musical era usado para vocalizações silábicas sem sentido como te re re, ti ri ri, to ro ro etc.

de que aqueles antigos heróis Orfeu, Terpandro e os outros músicos posteriores de nome celebradíssimos simplesmente não alcançariam artifício semelhante.<sup>561</sup>

É significativo que os meios descritos que comovem o autor são estritamente musicais, sonoros, e não implicam um texto cujo conteúdo emociona. O relato é impressionante, aliás, lembra aquele de Pontus de Tyard ouvindo um alaudista um século antes (cf. subcap. 2.3.1.5). As faíscas do século XVI provocam o fogo do século XVII.

---

<sup>561</sup> [...] *symphoniam, què duobus chelybus minoribus, & eâ, quam Tiorbam vocant, testudine peragebatur, orditi sunt, tanta harmoniæ concordia, tam inusitatis insolitorum intervallorum discriminibus, ut tametsi non nihil eximium in Musica explorasse me fateri possim; simile tamen quod me percepisse non meminerim, dum enim diatonica chromaticis, hæc enarmonicis modulorum teretismatis miscent; dici vix potest, quantum insolita horum generum miscella animi affectus commoverint. Iam enim, uti per diapason descensum ex sono acuto in gravem paulatim languescentem desinebant, ita languore quodam animum auditoris afficiebant; & per ascensum veluti ex gravi somno quodam evigilantem, nescio ad quod arduum aggrediendum exstimulabant, modò tenui, & subtili arcus ductu, dum raderent chordas, unà secum cordis subsultantis spiritus sollicitare videbantur, nonnunquam subtristi murmuris indignatione affectum ad nescio quid moestum luctuosumque concitabant, tragicæ scenæ te interesse diceres; mox ex subtristi modulatione paulatim ex remissis in spissos, intensos & plenos gaudij & tripudij chromatismos tanto impetu rapiebant, ut parum abfuerit, quin lymphatico quoda[m] me furore obruere[n]t; subinde in nescio quid tumultuarium & vehementis ferociæ plenum exurgentes alternis insecutionibus animum ad prælia & pugnas incitabant remissoque denique impetu, in nescio quid dulcioris affectionis proprium ad compassionem, divinum amorem seculique contemptum ciebant, tanta gratia & venustatis majestate, ut veteres illos Heroes Orpheum, Terpandrum cæterosque fama nominis apud posteros celeberrimos Musicos ad simile artificium nunquam pertigisse planè mihi persuadeam. Apud BREWER, Charles E. *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 41-42.*

## CONCLUSÃO

A extensão e a profundidade das reflexões a respeito da música na Itália a partir do Quinhentos causa espanto. Assim como causa espanto a penetração e a persistência dos resultados destas reflexões para a posterioridade, estendendo-se em muitos aspectos até os dias de hoje. A começar pelos recursos de dinâmica, timbre e andamento para fins expressivos; vimos como Quintiliano e Cícero (p. 47-48) recomendam o uso variado de volume e timbre da voz dependendo do conteúdo a ser proferido, e prontamente nos ocorre que pesquisas recentes apontam estes elementos como fundamentais na comunicação não verbal primitiva. Teóricos da música e autores de tratados como Ganassi (p. 49) e Zarlino (p. 43 e 124) também não tardam em sugerir a aplicação destes recursos na música. Um caso análogo é o do tempo ou andamento da música. Estes recursos – dinâmica, timbre e andamento – continuam até hoje a constituir os principais meios de expressividade em música.

A centralidade do conceito de *varietas* para a expressividade musical – que na realidade é a mistura com múltiplas possibilidades dos três elementos acima referidos – também se sustenta até hoje. Dos três pontos principais considerados características de expressividade em performance musical num recente livro sobre o assunto, um dos elementos é “variação (desvio) de parâmetros auditivos de uma performance prototípica dentro de limites estilísticos” (FABIAN, D. et al., 2014, p. xxi). E em outro livro,<sup>562</sup> este sobre a psicologia da música, um dos cinco elementos que definem a expressividade é “surpresa estilística que reflete tentativas deliberadas do intérprete de desviar de expectativas estilísticas em relação a convenções interpretativas a fim de acrescentar tensão e imprevisibilidade à performance” (HALLAM, S. et al., 2016, p. 598). As inúmeras recomendações no período em estudo nesta tese para o uso de toda sorte de variedade e contraste em música nos parecem ser muito bem resumidas nestas definições modernas, embora no século XVI ainda não se tratava de desvios de expectativas estilísticas propriamente; nesta época a variedade era buscada dentro do estilo vigente. Consideramos que a fonte é a retórica clássica que por sua vez intuiu elementos da comunicação não verbal.

As pesquisas recentes em expressividade musical, dentre as quais aquelas acima referidas, que julgamos de suma relevância e excelência, tendem a omitir referências mais aprofundadas à importância da retórica na história da música. Mesmo que a influência dela nos

---

<sup>562</sup> HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. New York: Oxford University Press, 2016.

últimos dois séculos tenha ficado na margem do debate sobre música, consideramos inquietante que estes elementos expressivos observados a partir do Barroco não tenham hoje recebido o reconhecimento como oriundos das teorias da retórica. Estamos convencidos que grande parte dos recursos de expressividade em música, ainda hoje, de alguma forma ou outra, tem as suas raízes nas teorias retóricas elaboradas há mais que dois milênios.

O subcapítulo 3.2 Músicos e repertório é, ao nosso ver, crucial para o argumento desta tese: a família do violino tinha um papel mais importante, já a partir da segunda metade do século XVI, no cenário musical na Itália, do que a narrativa tradicional deixa transparecer. O trabalho consistente e pioneiro de Rodolfo Baroncini para elucidar a atividade dos violinistas profissionais da época ajuda a fortificar o elo perdido, quiçá ainda um tanto frágil, para justificar a força com a qual chegam na ebulição criativa deste cenário no *primo seicento*. Também é importante a trilha traçada que envolve a cidade de Brescia: tudo indica que os violinos nasceram lá, a cidade gerou uma quantidade considerável de violinistas que eram ativos nas *Scuole Grandi* em Veneza, as primeiras canzonas instrumentais foram escritas e tocadas por violinistas vinculados à cidade, e os autores das primeiras obras dedicadas ao violino no século XVII, como Marini e Fontana, eram *bresciani*.

Um outro dado abordado que legitima questionar a baixa valorização dos violinos pela alegação da sua ‘rudez no som’ é o trabalho de Marco Tiella. No subcapítulo 3.3 Da voz para o instrumento apontamos que justamente a ‘rudez no som’ pode ter sido a qualidade que lhes conferia uma amplitude de timbres e robustez de volume que lhes garantiria adequação às novas exigências da música mais expressiva do século XVII, tanto no teatro acompanhando ópera como na câmara protagonizando as principais vozes da nova música instrumental.

Para tal, parecem-nos fundamentais as recomendações para que o instrumento imite a voz humana. A voz humana por dois motivos é um modelo extraordinário de imitação: em primeiro lugar, é aquele ‘instrumento’ que está localizado mais perto do coração e a sua sutileza de nuances sonoras acaba revelando as múltiplas facetas dos sentimentos humanos; não existe um filtro físico, como poderia ser argumentado a respeito de qualquer instrumento manuseado manualmente, e mesmo mentalmente é praticamente impossível esconder o que ‘acontece no coração’, menos ainda nesta época quando as exigências referentes a volume de som e uniformidade timbrística ainda não eram tão acentuadas. E em segundo lugar, a diversidade e maleabilidade – em absolutamente todos os parâmetros sonoros – da voz humana é notória, fazendo dela um exemplo ideal a seguir. A proximidade do violino com a voz em vários aspectos mostrada na tese – como, por exemplo, na sua capacidade de articulação e nas

primeiras publicações em *stile moderno* do início do século XVII – é indício de uma crescente valorização a partir daquele momento.

Finalmente, vale ressaltar a suposta sensibilidade ao som na Renascença tratada no subcapítulo 2.7 Oralidade e semelhança. Porque à luz desta sensibilidade podemos compreender como os numerosos esforços para elaborar recursos instrumentais – nas mais variadas perspectivas – com o intuito de dar suporte sonoro ao texto, tenham de fato sido eficientes. Recursos sugeridos como variar o contorno melódico, aplicar dissonâncias geralmente passageiras em suspensões, mudar o *tactus*, promover alternância de padrão rítmico conforme o conteúdo do texto, provavelmente exerciam um efeito sobre o ouvinte muito maior do que seria o caso hoje. Se hoje acharmos difícil acreditar que as articulações propostas por Ganassi para a flauta doce de fato tenham sido realizadas e percebidas, é possível que para o homem renascentista efetivamente tenha sido nítido e claro. Exatamente o mesmo sucede com as teorias poéticas de Bembo e Mei.

A principal conclusão desta pesquisa é que o esforço feito no final da Renascença para criar uma música comovente e emotiva a fim de enternecer e impressionar o ouvinte foi de fato muito significativo, seja pelo motivo que fosse. Com esta investigação, compreendemos também que os violinistas e seus instrumentos tiveram papel preponderante para a efetivação sonora e poética de uma música persuasiva e eloquente – de um ideal expressivo – de um dos períodos mais fascinantes da história da música.

O violino depois de um século e tanto de atividade bastante diversificada em âmbitos físicos e gêneros musicais variados, na rua, no salão dos bailes dos castelos, nas câmaras das cortes, nas *Scuole Grandi*, nas igrejas e finalmente nos teatros conquistou a sua consolidação. Giovanni Battista Doni em 1640 faz uma descrição das qualidades do violino que beira à adulação:

De todos os instrumentos musicais verdadeiramente maravilhosa é a natureza do violino; pois nenhum instrumento tão pequeno e com tão poucas cordas possui tão grande diversidade de sons, de harmonia e de ornamentos melódicos e é ele que melhor expressa a voz humana, não apenas no canto (no qual também corresponde a alguns instrumentos de sopro), mas na própria fala, a qual imita tão bem naqueles *accenti* velocíssimos quando vem sendo manuseado por mãos peritas que é coisa digna de estupor. E esta é a sua qualidade particularíssima: como também unir-se tão bem a todos os outros instrumentos, sejam de corda, sejam de sopro, que qualquer ouvido, por mais delicado que seja, resta plenamente apaziguado. [...] E isso só acontece com o violino, por ter em seu poder todo tipo de divisão e de intervalo, todos os gêneros e modos por não ter as suas notas determinadas e fixas como quase todos os outros. De modo que podemos dizer que ele seja o compêndio de toda a música e o tempero de todo tipo de instrumento musical. A qualidade da sua ressonância também é admirável, pois é fortíssima e suavíssima ao mesmo tempo e compartilha de todas as propriedades mais notáveis da música: como o flébil e lânguido; o alegre,

espirituoso; o temperado e sério. E ainda o entusiástico, ou digamos, atrativo e estático; qualidades que pouco se conhece nos outros instrumentos de corda, porém mais naqueles de sopro como trompetes, pífaros, e corneto, ao qual o violino tanto se aproxima que às vezes mal se distingue um do outro. Em suma, ele representa, quando nas mãos de um músico perito, a doçura do alaúde, a suavidade da viola [da gamba], a majestade da harpa, a veemência do trompete, a vivacidade do pífaro, a tristeza da flauta, o patético do corneto e quase toda a variedade que com admirável artifício se ouve da grande máquina do órgão.<sup>563</sup>

Um instrumento musical pode ser apreciado pela sua unicidade ou singularidade e a consequente inimitabilidade, por isso a ênfase que Doni dá às propriedades múltiplas e à capacidade camaleônica do violino de imitar uma tal quantidade de instrumentos, mesmo descontando um certo exagero, chama atenção. Entretanto, o seu comentário a respeito da aptidão do violino de expressar a voz humana, cantando evidentemente, mas também falando, é extraordinário; talvez não por acaso seja a primeira qualidade listada. O nivelamento do violino com a viola da gamba em suavidade também não deixa de ser considerável, sendo provavelmente um sinal da melhora de qualidade na construção dos violinos. No mais, restringimo-nos a interpretar os elogios como um reconhecimento pleno do violino como um veículo sonoro que dá conta das exigências no cenário artístico – da nova realidade musical – do século XVII.

A propósito da relação do violino com a voz, podemos citar um relato póstumo sobre Biagio Marini – que faleceu em 1663 – lembrando que “ele tocava com tanta excelência que, ao unir uma expressão quase vocal à doçura harmônica, quase deixava os seus ouvintes em estado de êxtase” e que ele possuía “um estilo natural quase tão expressivo quanto a palavra

---

<sup>563</sup> *Frà tutti gl'Instrumenti Musicali marauigliosa veramēte è la natura del Violino: poiche niuno ve n'hà che in tanta picciolezza di corpo, e paucità di corde, contenga così gran diuersità di suoni, d'Armonie, & d'ornamenti melodici; e che meglio esprima la voce humana, non solo nel canto (nel che comunica pure con alcuni strumēti da fiato) mà nella fauella istessa: la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato, ch'è cosa degna di stupore: & questa è sua particolarissima dote: come anco l'vnirsi così bene con tutti gl'altri strumenti, ò siano da corde, ò da fiato, che qualunque orecchia, per delicata che sia, pienamēte ne resta appagata. [...] E ciò succede nel solo Violino, per conteneruisi in potenza ogni sorte di diuisione, & d'interualli; e tutti i Generi, e Modi per non hauer le sue voci determinate, & fisse, come quasi tutti gl'altri. Si che possiamo dire, ch'è sia il Compendio di tutta la Musica, & il condimento d'ogni sorte d'instrumenti Musicali. La qualità anco della sua risonanza è mirabile: perche è gagliardissima, & dolcissima insieme; & partecipa di tutte le proprietà più segnalate della Musica: come del flebile, & languido; dell'allegro, e spiritoso; del temperato, & grave: anzi dell'Entusiastico, ò vogliamo dire attrattiuo, & estatico: qualità, che poco si conosce ne gl'altri Instrumenti di corde; mà più in quelli da fiato, come Trombe, Pifferi, & Cornetto: al quale il Violino tanto s'appresta, che alcuna volta l'vno dall'altro malamente si discerne. In somma egli rappresenta, quando è in mano d'vn perito Sonatore, la dolcezza del Liuto, la soauità della Viola, la maestà dell'Arpa, la veemenza della Tromba, la viuacità del Piffero, il querulo del Flauto, il patetico del Cornetto; & quasi ogni varietà, che nella gran macchina dell'Organo, con mirabil'artifizio si sente. DONI, Giovanni Battista. Annotazioni Sopra il Compendio de'Generi, e de'Modi della Musica, Roma, 1640, p. 337-338.*

falada”.<sup>564</sup> Por mais emancipado que fosse, a referência para o instrumento – *vox artificialis* – continua sendo a voz humana – *vox naturalis*.

---

<sup>564</sup> [...] he played with such excellence that by allying an almost vocal expression with harmonic sweetness, he rendered his listeners almost ecstatic..., and he possessed a natural style that is almost as expressive as the spoken word. Apud COLLINS, 2004, p. 62, (autor do relato não revelado).

## REFERÊNCIAS

### FONTES PRIMÁRIAS:

ALBERTI, Leon Battista. *De pictura*. Bari: Laterza, 1998. E-book. ISBN: 9788897313502. Disponível em: <http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze>. Acesso em: 26.05.2017.

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*, Langres, 1596.

BEMBO, Pietro. *Prose della volgar lingua*, Veneza, 1525.

BOTTRIGARI, Ercole. *Il desiderio overo, de' concerti di uarij strumenti musicali*. Veneza, 1594.

BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venice, 1594). Gawain Glenton (Ed.). Tradução inglesa Oliver Webber. Somerset: Septenary Editions, 2018.

CACCINI, Giulio. *Le nouue musiche*. Florença, 1601.

\_\_\_\_\_. *Nuoue musiche e nuoue maniera de scriverle*. Florença 1614. Archivum musicum. La cantata barocca, 13. Florença, 1983.

CASA, Girolamo dalla. *Il vero modo di diminuir. Libro primo*. Veneza, 1584.

CASTIGLIONE, Baldassarre. *Il libro del Cortegiano* (Ed. Giulio Preti). Torino: Einaudi, 1965.

CAVALIERI, Emilio de'. *Rappresentatione di anima, et di corpo*, Roma, 1600.

CICERO. Complete Works, Delphi Classics, 2014.

CIMA, Giovanni Paolo. *Concerti ecclesiastici*, Milão, 1610.

DONI, Giovanni Battista. *Annotazioni Sopra il Compendio de'Generi, e de'Modi della Musica*, Roma, 1640.

FONTANA, Giovanni Battista. *Sonate a 1. 2. 3. per il violino...* Veneza 1641.

GALILEI, Vincenzo. *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florença, 1581.

GANASSI, Sylvestro. *Opera intitulata Fontegara*, Veneza, 1535.

\_\_\_\_\_. *Regola Rubertina*, Veneza, 1542.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin Op. IX*. London, 1751.

JAMBE DE FER, Philibert. *Epitome musical*, Lyon, 1556.

LANFRANCO, Giovanni Maria. *Scintille di musica*. Brescia, 1533.



MARINI, Biagio. *Affetti musicali*, Veneza, 1617.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Fac-símile reimpresso. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum* II & III, Wolfenbüttel, 1619.

ROGNONI, Francesco. *Selva de varii passaggi secondo l'vso moderno, [...] divisa in dve parti*. Milano, 1620.

ROGNONO, Richardo. *Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di Stromenti da corde...* Veneza, 1592.

\_\_\_\_\_. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire con ogni sorte d'Instromenti*. Veneza, 1592.

VIADANA, Lodovico. *Cento concerti ecclesiastici*. Veneza, 1602

VICENTINO, Nicola. *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.

ZACCONI, Lodovico. *Prattica di mvsica*, Veneza, 1596.

ZARLINO, Gioseffo. *Le istitvtioni harmoniche*, Veneza, 1558.

\_\_\_\_\_. *Dimostrationi harmoniche*, Veneza, 1571.

\_\_\_\_\_. *Sopplimenti musicali*, Veneza, 1588.

#### FONTES SECUNDÁRIAS:

ABRAMOV-VAN RIJK, Elena. *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*. New York: Routledge, 2016.

AGUILAR, Patrícia Michelini. *FALA FLAUTA: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

ALLSOP, Peter. *The Italian 'Trio' Sonata: From its Origins Until Corelli*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

BARNETT, Gregory. Form and gesture: canzona, sonata and concerto. In: CARTER, T.; BUTT, J. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 479-532.

BARONCINI, Rodolfo. Origini del violino e prassi strumentali in Padania: “Sonadori di violini” bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600). In: BIZZARINI, M.;

FALCONI, B.; RAVASIO, U (Ed.). *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra cinque e seicento*, vol.1. Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana, 1992.

\_\_\_\_\_. Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i «sonadori di violini» della Scuola Grande di San Rocco a Venezia. *Recercare*, vol. 6, p. 61-190, 1994.

\_\_\_\_\_. Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentali e *patronage*. *Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violin»*. In: BAREZZANI, M. T. R.; SALA, M. (Ed.). *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*. Brescia: Editrice Morcelliana, p. 481-503, 2017.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BAYNES, Anthony. Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*. *The Galpin Society Journal*, vol. 3, mar., p. 19-26, 1950.

BENT, Margaret. Sense and Rhetoric in Late Medieval Polyphony. In: GIGER, Andreas; MATHIESEN, Thomas J. (Ed.). *Music in the Mirror. Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21<sup>st</sup> Century*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.

BERGER, Karol. Concepts and Developments in Music Theory. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520–1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 304-328.

BLACKBURN, BONNIE J. On Compositional Process in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, no. 2, p. 210-284, verão, 1987.

\_\_\_\_\_; LOWINSKY, Edward E. Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician. *Studi musicali*, 22, p. 61-114, 1993.

BOCCADORO, Brenno: *Marsilio Ficino: The Soul and the Body of Counterpoint*, in: GOZZA, Paolo (Ed.). *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*. Dordrecht: Springer Science+Business Media B.V., p. 99-134, 2000.

BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Absolute Music. The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014.

BONTA, Stephen. The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700. *Early Music*, vol. 18, no. 4, p. 519-525+527-530+533-535, nov., 1990.

\_\_\_\_\_. The Use of Instruments in the Ensemble Canzona and Sonata in Italy, 1580-1650. *Recercare*, vol. 4, p. 23-43, 1992.

\_\_\_\_\_. From Violone to Violoncello: A Question of Strings? <http://earlybass.com/strings.htm>, acesso em 20.09.2015.

BORGERDING, Todd. Preachers, "Pronunciatio", and Music. Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony. *The Musical Quarterly*, vol. 82, no. 3/4, edição especial: "Music as Heard", p. 586-598, outono-inverno, 1998.

BOWER, Calvin M. The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 136-167, 2002.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998.

BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

BREWER, Charles E. *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011.

BROWN, Howard M. *Embellishing Sixteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 1976.

CARTER, Stewart. Francesco Rognoni's "Selva de varii passaggi" (1602): Fresh Details concerning Early Baroque Vocal Ornamentation. *Performance Practice Review*: vol. 2 no. 1, p. 5-33, 1989.

\_\_\_\_\_. The String Tremolo in the 17th Century. *Early Music*, vol. 19, no. 1, p. 43-59, fev., 1991.

CARTER, Tim; BUTT, John (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CARTER, Tim. The Concept of the Baroque. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520–1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 39-57.

CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CHRISTENSEN, Thomas. Greek Music Theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 109-135.

CHUA, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

COELHO, Victor; POLK, Keith. *Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600: Players of Function and Fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press. Edição do Kindle, 2016.

COLLINS, Timothy A. "Reactions against the Virtuoso." Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32, no. 2, p. 137-152, dez., 2001.

\_\_\_\_\_. *Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental Performance in the Age of Monody (Ca. 1580-Ca. 1610)*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 35, no. 1, p. 47-62, junho, 2004.

CYPESS, Rebecca Schaefer. *Biagio Marini and the Meanings of Violin Music in the Early Seicento*. Tese de doutorado. Yale University, 2008.

\_\_\_\_\_. *Curious and Modern Inventions: Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy*. Chicago: The University of Chicago Press. Edição do Kindle, 2016.

DANIELLO, Bernardino. Della poetica. In: WEINBERG, Bernard (Ed.). *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 1. Bari: Laterza, p. 229-318, 1970.

DELL'ANTONIO, Andrew. The Sensual Sonata. Construction of Desire in Baroque Instrumental Music. *Repercussions*, vol. 1, no. 2, outono, 1992.

\_\_\_\_\_. *Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621-1635*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997.

\_\_\_\_\_. Construction of Desire in Early Baroque Instrumental Music. In: BORGERDING, Todd M. *Gender, Sexuality, and Early Music*. New York and London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 2011.

DICKEY, Bruce. Ornamentation in Sixteenth-Century Music. In: KITE-POWELL, Jeffery. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

DOUGLASS, David. The Violin. In: KITE-POWELL, Jeffery. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

DYER, Joseph. The Place of *Musica* in Medieval Classifications of Knowledge. *The Journal of Musicology*, vol. 24, no. 1, p. 3-71, inverno, 2007.

ENDERS, Jody. Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut's Remède de Fortune. *PMLA*, vol. 107, no. 3, *Special Topic: Performance*, p. 450-464, maio, 1992.

FABIAN, Dorottya; TIMMERS, Renee; SCHUBERT, Emery (Ed.). *Expressiveness in Music Performance – Empirical Approaches across Styles and Cultures*. New York: Oxford University Press, 2014.

FANTHAM, Elaine. *Varietas and Satietas; De oratore* 3.96–103 and the limits of *ornatus*. *A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 6, no. 3, p. 275-290, verão, 1988.

FARANDA, Rino; PECCHIURA, Piero (Ed.). *Marco Fabio Quintiliano. L'istituzione oratoria, volume secondo*. Torino: Unione tipografico-editrice Torinese, 2003.

FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1995.

\_\_\_\_\_. The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal. In: GALLAGHER, Sean (Ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. New York: Routledge, p. 611-646, 2016.

FENLON, Iain (Ed.). *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*. London: The MacMillan Press Limited, 1989.

FENLON, Iain; WISTREICH, Richard (Ed.). *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

FORTUNE, Nigel. Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey. *The Musical Quarterly*, vol. 39, no. 2, p. 171-195, abr., 1953.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Taylor and Francis e-Library, 2005.

FREI, Constance. *L'arco sonoro. Articulation et ornementation : les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.

FRIGGI, Andrea (Ed.). *GIOVANNI PAOLO CIMA. Concerti ecclesiastici*. Milão, 2004.

GALLAGHER, Sean (Ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. New York: Routledge, 2016.

GALLO, F. Alberto. Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale. *Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 1, p. 38-46, jan.-mar., 1963.

GARRIDO, Sandra. *Why Are We Attracted to Sad Music?* Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

GLIXON, Jonathan. *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1807*. New York: Oxford University Press, 2003.

GODWIN, Joscelyn. The Revival of Speculative Music. *The Musical Quarterly*, vol. 68, no. 3, p. 373-389, jul., 1982.

GOZZA, Paolo (Ed.). *Number to Sound. The Musical Way to the Scientific Revolution*. Dordrecht: Springer Science+Business Media B.V., 2000.

HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520–1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. New York: Oxford University Press, 2016.

HANSEN, Jette Barnholdt. From Invention to Interpretation: The Prologues of the First Court Operas Where Oral and Written Cultures Meet. *The Journal of Musicology*, vol. 20, no. 4, p. 556-596, outono, 2003.

\_\_\_\_\_. *Den klingende tale. Studier i de første hofoperaer på baggrund af senrenæssancens retorik*. København: Museum Tusculanums Forlag, 2010.

HARRÁN, Don. Directions to Singers in Writings of the Early Renaissance. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 41, p. 45-61, 1987.

\_\_\_\_\_. Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Music Criticism. *Renaissance Quarterly*, vol. 41, no. 3, p. 413-438, outono, 1988.

\_\_\_\_\_. Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance. *The Journal of Musicology*, vol. 15, no. 1, p. 19-42, inverno, 1997.

HAYDON, Glen. On the Problem of Expression in Baroque Music. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 3, No. 2, p. 113-119, verão, 1950.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music – A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.

HAYNES, Bruce; BURGESS, Geoffrey. *The Pathetick Musician. Moving an Audience in the Age of Eloquence*. New York: Oxford University Press, 2016.

HICKS, Andrew. *Composing the World. Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*. New York: Oxford University Press, 2017.

HILL, John Walter. The Emergence of Violin Playing into the Sphere of Art Music in Italy. In: ALM, Irene; MCLAMORE, Alyson; REARDON, Colleen (Ed.). *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*. Stuyvesant: Pendragon Press, p. 333-666, 1996.

HOLMAN, Peter. *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

HOFFMANN, Bettina. *The Viola da Gamba*. New York: Routledge, 2018.

HORSLEY, Imogene. The Renaissance Attitude Toward Interpretation in Instrumental Performance. *Renaissance News*, vol. 10, no. 2, p. 79-85, verão, 1957.

\_\_\_\_\_. The Solo Ricercar in Diminution Manuals. New Light on Early Wind and String Techniques. *Acta Musicologica*, vol. 33, fasc. 1, p. 29-40, jan. - mar., 1961.

\_\_\_\_\_. The Diminutions in Composition and the Theory of Composition. *Acta Musicologica*, vol. 35, fasc. 2/3, p. 124-153, abr. - sep., 1963.

JUDD, Cristle Collins (Ed.). *Musical Theory in the Renaissance*. New York: Routledge, 2013.

KIRKENDALE, Warren. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 32, No. 1, p. 1-44, primavera, 1979.

KITE-POWELL, Jeffery. *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

LAUSBERG, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. Ismaning: Max Hueber Verlag, 1990.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge History of Musical Performance*. New York: Cambridge University Press, 2012.

LEVIN, Flora R. *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LITTERICK, Louise. Performing Franco-Netherlandish Secular Music of the Late 15th Century: Texted and Untexted Parts in the Sources. *Early Music*, vol. 8, no. 4, p. 474-478+480-485, out., 1980.

LORENZETTI, Stefano. Memoria, Pronunciatio and the Art of Composing in the Mind. *Revista Música*, 16 (1), p. 41-67, 2016.

LOWINSKY, Edward E. Music of the Renaissance as Viewed by Renaissance Musicians. In: O'KELLY, Bernard (Ed.). *The Renaissance Image of Man and The World*. Columbus: Ohio State University Press, p. 129-177, 1966.

LUKO, Alexis. Tinctoris on Varietas. *Early Music History*, vol. 27, p. 99-136, 2008.

MACDONALD, Michael J. *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies* (Ed.). New York: Oxford University Press, 2017.

MACE, Dean T. Marin Mersenne on Language and Music. *Journal of Music Theory*, vol. 14, no. 1, p. 2-34, primavera, 1970.

\_\_\_\_\_. Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal. *The Musical Quarterly*, vol. 55, no. 1, p. 65-86, 1969.

MACRAN, Henry S. (Ed.). *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford: Clarendon Press, 1902.

MANIATES, Maria Rika. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1979.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

McCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 847-879, 2002.

McGEE, Timothy J. How one Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy. *Performance Practice Review*, vol. 13, no. 1, 2008.

McKINNEY, Timothy R. *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect. The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.

NEUBAUER, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor Dis., S. A., 1992.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

NORCIO, Giuseppe (Ed.). *Opere retoriche di M. Tullio Cicerone, volume primo. De Oratore, Brutus, Orator*. Torino: Unione tipografico-editrice Torinese, 1970.

OLSON, S. Douglas (Ed.). *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014.

ORDEN, Kate van. Chanson and Air. In: HAAR, James (Ed.). *European Music, 1520–1640*. Woodbridge: The Boydell Press, p. 193-224, 2006.

PALISCA, Claude V. Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*, vol. 40, no. 1, p. 1-20, jan., 1954.

\_\_\_\_\_. Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: A Code for the "Seconda Pratica". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 9, no. 2, p. 81-96, verão, 1956.

\_\_\_\_\_. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Music and Ideas in the Sixteenth and the Seventeenth Century*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.

PASQUALE, Marco di. Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane fra tardo medioevo e prima età moderna. *Rivista internazionale di musica sacra*. Milano: Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, 1995.

POLK, Keith. Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 42, no. 3, p. 504-546, outono, 1989.

\_\_\_\_\_. Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the 15th Century. *Early Music*, p. 179-198, mai., 1990.

PRINS, Jacomien. Girolamo Cardano and Julius Caesar Scaliger in Debate about Nature's Musical Secrets. *Journal of the History of Ideas*, vol. 78, no. 2, p. 169-189, abril, 2017.

PRIZER, William F. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-Maker'. *Early Music History*, vol. 2, p. 87-118+120-127, 1982.

\_\_\_\_\_. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 38, no. 1, p. 1-33, primavera, 1985.



\_\_\_\_\_. Una "Virtù Molto Conveniente A Madonne": Isabella D'este as a Musician. *The Journal of Musicology*, vol. 17, no. 1, A Birthday Tableau for H. Colin Slim, p. 10-49, inverno, 1999.

\_\_\_\_\_. The Frottola and the Unwritten Tradition (1986). In: GALLAGHER, Sean (Ed.). *Secular Renaissance Music. Forms and Functions*. New York: Routledge, p. 181-2015, 2016.

RICCI, Maria Teresa. La grâce e la sprezzatura chez Baldassar Castiglione. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, p. 133-248, 2003.

ROVIGHI, Luigi. Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco. *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. 8, no. 1, p. 38-112, 1973.

SACCONI, Eduardo. "Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courier." In: *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Robert Hanning and David Rosand (Ed.). New Haven and London: Yale University Press, p. 45-67, 1983.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

SALTOFT, Børge. *Tanker om musik. Fra sfæreharmoni til elektronmusik*. København: Berlinske Forlag, 1975.

SANDERS, Donald C. Vocal Ornaments in Durante's "Arie devote" (1608). *Performance Practice Review*, vol. 6, no. 1, verão, p. 60-76, 1973.

SCHIPPER, Edith Watson. Mimesis in the Arts in Plato's Laws. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, No. 2, p. 199-202, inverno, 1963.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

\_\_\_\_\_. Canzona and Sonata: Some Differences in Social Identity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 9, no. 1, p. 111-119, jun., 1978.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*. New York: Oxford University Press. Edição do Kindle, 2011.

TARLING, Judy. *Baroque String Playing – for ingenious learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

\_\_\_\_\_. *The Weapons of Rhetoric. A Guide for Musicians and Audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2004.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *SILVESTRO GANASSI: OBRA INTITULADA FONTEGARA. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

TIELLA, Marco. La "pronuntia" degli strumenti rinascimentali e barocchi. In: *Musica Antica*, Torino, v. 1, n. 2, p. 147-166, 2000.

TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

VICKERS, Brian. Figures of Rhetoric/Figures of Music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 2, no. 1, p. 1-44, primavera, 1984.

WEGMAN, Rob C. Sense and Sensibility in Late-Medieval Music: Thoughts on Aesthetics and 'Authenticity'. *Early Music*, vol. 23, no. 2, p. 298-304+306-308+310-312, maio, 1995.

\_\_\_\_\_. "And Josquin Laughed..." Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century. *The Journal of Musicology*, vol. 17, no. 3, p. 319-357, verão, 1999.

WILK, Piotr. Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire. *Musica Iagellonica*, p. 155-170, 2004.

WILSON, Blake McDowell. *Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theory. In: MATHIESEN, Thomas. J.; RIVERA, Benito V. (Ed.). *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Stuyvesant: Pendragon Press, p. 341-368, 1995.

WOODFIELD, Ian. *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BIANCONI, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

COHEN, H. Floris. *How Modern Science Came into The World. Four Civilizations, One 17th-Century Breakthrough*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

DEUSEN, Nancy van. *The Cultural Context of Medieval Music*. Santa Barbara: Praeger, 2011.

FALLOWS, David. Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1474. In: KREITNER, Kenneth (Ed.). *Renaissance Music*. New York: Routledge, p. 27-77, 2016.

FORCHERT, Arno. Musik und Rhetorik im Barock. *Schütz-Jahrbuch*, p. 5-21, 1985-86.

FORD, Andrew. *Aristotle as Poet. The Song for Hermias and Its Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HABINEK, Thomas. Rhetoric, Music, and the Arts. In: MACDONALD, Michael J. *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies* (Ed.). New York: Oxford University Press, 2017.

ILIC, Ljubica. *Music and the Modern Condition: Investigating the Boundaries*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.

KARDAUN, Maria. *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung*. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1993.

\_\_\_\_\_. Platonic Art Theory: A Reconsideration. In: KARDAUN, Maria; SPRUYT, Joke (Ed.). *The Winged Chariot. Collected Essays on Plato and Platonism in Honour of L. M. de Rijk*. Leiden: Brill Academic Publishers, p. 135-164, 2000.

KATZ, Ruth; HACOEN, Ruth. *Tuning the Mind. Connecting Aesthetics to Cognitive Science*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2003.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music – Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

KIM, Hyun-Ah. *Humanism and the Reform of Sacred Music in Early Modern England. John Merbecke the orator and The Booke of Common Praier Noted (1550)*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2008.

KRAMARZ, Andreas. *The Power and Value of Music. Its Effect and Ethos in Classical Authors and Contemporary Music Theory*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2016.

KREITNER, Kenneth (Ed.). *Renaissance Music*. New York: Routledge, 2016.

LEMOS, Maya Suemi. Modelos de Antiguidade na teoria musical do Tardo-Renascimento: De Pitágoras a Aristóteles de Tarento. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, vol. 5, no. 2, 2017.

\_\_\_\_\_. O pathos na música do tardo-renascimento: Nachleben der Antike e construção de memória. *Revista Música*, [S.l.], v. 16, n. 1, p. 69-87, dec. 2016. ISSN 2238-7625. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/125007>>. Acesso em: 15 mar. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/rm.v16i1.125007>.

MOENS-HAENEN, Greta. *Das Vibrato in der Musik des Barock*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2004.

MORROW, Mary Sue. *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Danilo; BUENO, José L. O.; BIGAND, Emmanuel. Manipulating Greek musical modes and tempo affects perceived musical emotion in musicians and nonmusicians. *Revista brasileira de pesquisas médicas e biológicas*, vol. 44 (2), p. 165-172, fev., 2011.

SERRA, Carlo. *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*. Milano: Il Saggiatore S.p.A., 2017.

STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. New York: Cambridge University Press, 1992.

TOFT, Robert. *With Passionate Voice: Re-Creative Singing in Sixteenth-Century England and Italy*. New York: Oxford University Press, 2014.

TREITLER, Leo; STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1998.

UBERTI, Mauro. Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16<sup>th</sup> Century. *Early Music*, p. 486-495, out., 1981.

WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

ZASLAW, Neal. The Italian Violin School in the 17th Century. *Early Music*, vol. 18, no. 4 p. 515-518, nov., 1990.

ZENTNER, Marcel. Homer's Prophecy. An Essay on Music's Primary Emotions. *Music Analysis*, 29/i-ii-iii, p. 102-125, 2010.